

Universidade Federal de São Paulo
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – EFLCH
Departamento de História

*Uma Iconografia Profética da Restauração:
a imagem de Ourique e as disputas políticas nas gravuras de 1632 a 1668.*

Talita de Jesus Noronha Sanchez

2018

Guarulhos

Universidade Federal de São Paulo
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – EFLCH
Departamento de História

Talita de Jesus Noronha Sanchez

*Uma Iconografia Profética da Restauração:
a imagem de Ourique e as disputas políticas nas gravuras de 1632 a 1668.*

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em História Universidade Federal de São Paulo.

Área de concentração: História e Historiografia.

Orientação: Prof. Dr. Luís Filipe Silvério Lima.

2018

Guarulhos

Sanchez, Talita de Jesus Noronha.

Uma Iconografia Profética da Restauração: a imagem de Ourique e as disputas políticas nas gravuras de 1632 a 1668 / Talita de Jesus Noronha Sanchez. – Guarulhos, 2018.

187 f.

Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em História, 2018.

Orientador: Luís Filipe Silvério Lima.

Título em inglês: A Prophetic Iconography of Restoration: the image of Ourique and the political disputes in the engravings from 1632 to 1668.

1. Restauração Portuguesa. 2. Milagre de Ourique. 3. Profecia. 4. Gravuras. 5. Guerra de Imagens. I. Lima, Luís Filipe Silvério. II. Uma Iconografia Profética da Restauração: a imagem de Ourique e as disputas políticas nas gravuras de 1632 a 1668.

Talita de Jesus Noronha Sanchez

Iconografia Profética da Restauração:

a imagem de Ourique e as disputas políticas nas gravuras de 1632 a 1668

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

Área de concentração: História e Historiografia

Linha de pesquisa: Poder, Cultura e Saberes

Orientação: Prof. Dr. Luís Filipe Silvério Lima

Aprovação: ____ / ____ / ____

Prof. Dr. Luís Filipe Silvério Lima

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Profª. Dra. Flávia Galli Tastch

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Profº. Dr. Jorge Victor de Araújo Souza

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Agradecimentos

Adiei a escrita dos agradecimentos até quando não foi mais possível. O processo de aprovação no Programa de Pós-Graduação, discussão do projeto, submissão de pedidos de auxílio, realização das disciplinas necessárias, escrita do Relatório de Qualificação, banca de Qualificação, participação e organização de eventos acadêmicos, escrita da dissertação, revisão do texto, depósito final da dissertação, banca de Defesa, finalização com a versão encadernada – como todos sabemos, não é um percurso fácil. O caminho se enche de obstáculos vindos de todos os campos da vida, que, aliás, sempre é vivida simultaneamente. Para todos os lados havia o caos e parecia impossível emular qualquer forma de agradecimento, pois não seria genuíno.

Por sorte tudo foi uma fase, vivida intensamente graças à bolsa CAPES que me foi atribuída e a todo apoio que recebi do Departamento de Pós-Graduação em História da UNIFESP.

Quando dei por mim, percebi que em meio a tudo isso o que mais fiz foi agradecer. Apesar de ser bastante simbólico e ritualístico escrever os agradecimentos, percebi que os mais valorosos foram feitos no dia a dia, nas parcerias firmadas, e nas doações a que muitos se dispuseram por mim. Agradeço ao carinho de todos que me acolheram nesse trajeto. Agradeço a Livia, porque foi numa conversa nossa que me peguei tão desafeita dos cuidados que devemos ter com quem compartilhamos a vida. Nesse momento percebi que os agradecimentos de antes eram corriqueiros, mas que, agora, foram ressignificados e estão cheios de gratidão e saudade.

Ainda que realmente grata, não consigo listar a todos que me acompanharam. O certo é que não estive sozinha, apesar de ser um trabalho inevitavelmente solitário. Assim, antes de tudo, agradeço aos que não foram nomeados.

Agradeço ao grupo de pesquisa *Cinco Reinos* por todas as leituras e comentários, especialmente a Patrícia e a Verônica. Partilhamos juntas nossas pesquisas e pudemos sempre criar formas de discutir sobre a urgência de nossa saúde mental – vocês me ajudam a ser mais forte. Obrigada meninas! Ainda no campo acadêmico, não posso deixar de agradecer a minha turma de mestrado, que tão docilmente me adotou e incentivou de todas as formas e com todos os métodos possíveis.

Agradeço aos professores Bruno Feitler (UNIFESP), João Adolfo Hansen (UNIFESP), Jorge Victor de Araújo Souza (UFRJ) e Rodrigo Bentes Monteiro e a professora Flavia Galli Tasch pelo acompanhamento dessa pesquisa, pelas referências, pela leitura e disposição em contribuir com o trabalho que desenvolvi com meu orientador.

Agradeço ao brilho do Wagner, que sempre esteve onde exatamente era preciso estar, colorindo tudo. Obrigada pela sensação de segurança, obrigada pelas viagens (todas), obrigada pelas risadas, obrigada por todo amor...Obrigada sempre pela parceria! Agradeço aos *Bonitus*, porque parte do que eles são está em mim e me sinto orgulhosa por quem cada um deles é! Agradeço a Cris por todo esforço e confiança! Agradeço ao Elson por compartilhar tantas explicações, referências, cuidados e por não se incomodar de repeti-los frequentemente. Agradeço ao Gui todo carinho e atenção sinceros, agradeço pelas leituras, observações e por compartilhar essa trajetória tão gentilmente comigo – agradeço por sua generosidade! Agradeço a Tha e a Lari por crescerem comigo e por, constantemente, reforçarem que não há limites para mulheres viajantes, que o mundo é nosso!

Quero agradecer também ao meu *Abasá*, a minha religião, aos orixás, exus, lebaras, caboclos e erês, assim como a toda família que tenho lá. Agradeço sempre a Pauline que me ensinou o que há de mais bonito (o amor), a Mainha e ao Painho pelo apoio infinito. Agradeço ao Ivanzinho que me ensinou a organizar a minha bagunça com a dele e fico satisfeita de termos aprendido isso juntos. *Minha mãe n'apegiy Abasá!*

Agradeço às trajetórias de lutas que edificaram os espaços nos quais cresci e me formei. Em meio a tanta violência, que a primavera chegue e com ela a liberdade, a democracia e a justiça social! Jamais aprisionarão nossos sonhos!

Agradeço pelas mãos que me apoiaram e me ajudaram a sair disso mais madura. Assim, como forma de agradecimento, eu dedico essa dissertação (e todo processo) ao meu orientador Luís Filipe (pela santa paciência, por tantos incentivos e pelo acolhimento ao longo de todos esses anos), a minha madrinha (por sempre me indicar vários caminhos e por facilitar que eu percorresse qualquer um deles), e a minha avó (pela gana de vida – que é tanta que serve a nós duas!).

Ao meu orientador, Luís Filipe

A minha madrinha, Maria Aparecida (em sua memória)

A minha avó, Dejanira

“Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita”.

Jean-Luc Godard, *Aqui e alhures*, 1976.

“O tempo, como o mundo, têm dois hemisférios: um superior e visível, que é o passado, outro inferior e invisível, que é o futuro. No meio de um e outro hemisfério ficam os horizontes do tempo, que são estes instantes do presente que imos vivendo, onde o passado se termina e o futuro começa”.

Padre Antonio Vieira, *História do Futuro*

“Espesso, // porque é mais espessa // a vida que se luta // cada dia, // o dia que se adquire cada dia// (como uma ave // que vai cada segundo // conquistando seu vôo)”.

João Cabral de Melo Neto. Cão sem-pluma.
Discurso do Capibaribe (1949-1950)

Resumo

Partindo das narrativas do Milagre de Ourique e da circulação visual do *Juramento* de Afonso Henriques, esta dissertação se propôs a analisar os mecanismos de expressão política durante a Restauração de Portugal, focando, especialmente, os meios visuais. Utilizando a noção de *tríade comunicativa* (Bouza-Álvarez) e de um embate historiográfico sobre os impactos da Restauração ao longo do século XVII (entre Rafael Valladares, Bouza-Álvarez, Oliveira França e Schaub), buscou-se pensar a iconografia produzida de 1632 a 1668. Para tanto, selecionaram-se gravuras em textos de conteúdo restauracionista, identificando a constante referência às formulações proféticas que legitimavam o poder real da casa dos Bragança na produção visual do período. Foi possível perceber o papel desempenhado pelas imagens em discursos político-proféticos – evidenciando o aspecto emblemático das gravuras na Restauração; mapear os *topoi* utilizados nessas composições; e destacar a “guerra de imagens” estabelecida entre os frontispícios do *Phillipus Prudens* (1639) e *Lusitania Liberata* (1645). A partir disso, pode-se reunir gravuras a fim de constituir uma *Iconografia da Restauração* que possa ser utilizada enquanto *corpus* documental para além dos outros métodos e fontes já investigados pela historiografia.

Palavras-chave: Restauração Portuguesa; Milagre de Ourique; Profecia; Gravuras; Guerra de Imagens.

Abstract

Based on the narratives of the Ourique's Miracle and the visual circulation of Afonso Henriques's *Oath*, this dissertation aims to analyze the mechanisms of political expression during the Restoration of Portugal, especially focusing on the visual medium. By using the notion of *communicative trinity* (Bouza-Álvarez) and a historiographical debate on the impacts of the Restoration during the 17th century (between Rafael Valladares, Bouza-Álvarez, Oliveira França and Schaub), this research studied the iconography from 1632 to 1668. For this purpose, engravings in texts with restorative content were selected in order to identify the constant reference to prophetic formulations, which legitimated the House of Braganza's royal power in the visual production of the period. It was possible to notice the role played by the images in political-prophetic discourses – evincing the emblematic aspect of the engravings during the Restoration; to map the *topoi* utilized in these compositions; and to highlight the "images war" established between the frontispieces of *Phillipus Prudens* (1639) and *Lusitania Liberata* (1645). Therefore, the engravings were gathered in order to constitute an *Iconography of the Restoration* that might be used as a research source, broadening the scope of methods and documents already employed by the historiography.

Keywords: *Portuguese Restoration; Miracle of Ourique; Prophecy; Engravings; Images War.*

Sumário

<i>Introdução</i>	16
• Apresentação do Tema	16
• Questões Historiográficas	20
• Questões Metodológicas	25
<i>Capítulo 1 – A representação de Ourique na Iconografia restauracionista</i>	36
• O Juramento e as narrativas de Ourique	36
• As representações visuais de Ourique: uma iconografia	41
• A representação de Ourique em gravuras nos impressos restauracionistas	53
<i>Capítulo 2 – Os emblemas de Portugal: a figuração do brasão a partir de Ourique até a Restauração</i>	64
• Apontamentos sobre a Heráldica: genealogia restauracionista por meio dos brasões 65	
• O caráter emblemático dos Brasões	76
• Paratextos iconográficos e os brasões de Portugal	81
• Os brasões de Portugal impressos em textos restauracionistas	84
<i>Capítulo 3 – Guerra em Imagens: a disputa do dragão e do leão no Philipus Prudens (1639) e no Lusitania Liberata (1645)</i>	111
• Frontispícios: campo de batalha visual, retórica e política	111
• Réplica e tréplica: caracterização do debate entre Phillipus Prudens e Lusitania Liberata	113
• Iconografia dos Animais: o dragão e o leão na “época da Restauração”	122
<i>Indicações de conclusão</i>	145
<i>Referências</i>	151
• Fontes	151
• Bibliografia	162
<i>Anexo – Listagem documental</i>	180

Lista de Figuras

Figura 1 – Detalhe “Tavoa Prymeira”, de Simão BENING (Additional Ms. 12531), British Library, Londres.	42
Figura 2 – Detalhe da visão de Afonso Henriques no fólio da <i>Genealogia do Infante D. Fernando</i> (1530-1534) de Simão BENING.	42
Figura 3 – Detalhe de um fólio da <i>Genealogia do Infante D. Fernando</i> (1530-1534) de BENING, Simão. Manuscript (Additional Ms. 12531), 559 x 394 mm British Library, Londres.	44
Figura 4 – <i>Arco dos Oficiais de São Jorge</i> , na entrada de Filipe II em Lisboa (1619), Aparição de Cristo a Afonso Henriques. In: LAVANHA, João Batista. <i>Viage de la Catholica Real Magestade del Rei D. Filipe III N.S. al Reino de Portugal I Relaacion del Solene Recebimiento que en el se hizo su Magestad</i> . Madri: Por Thomas Iunti Impressor del Rei N.S., 1622. Gravura em texto impresso.	46
Figura 5 – Detalhe da gravura do <i>Arco dos Oficiais de São Jorge</i> , na entrada de Filipe II em Lisboa (1619), Aparição de Cristo a Afonso Henriques. In: LAVANHA, João Batista. <i>Viage de la Catholica Real Magestade del Rei D. Filipe III N.S. al Reino de Portugal I Relaacion del Solene Recebimiento que en el se hizo su Magestad</i> . Madri: Por Thomas Iunti Impressor del Rei N.S., 1622. Gravura em texto impresso.	48
Figura 6 – Gravura do Milagre de Ourique de FLORIANO, Agostinho Soares. In: ALBERGARIA, Antonio Soares. <i>Tropheos Lusitanos</i> . Impresso por Jorge Rodruiguez. Lisboa: 1632. Gravura em texto impresso.	50
Figura 7 – Gravura na folha de rosto do texto impresso de Fernão Lopes, <i>Chronica del Rey D. Ioam I</i> . Impresso por Antonio Alvares, em Lisboa. 1643.	54
Figura 8 – Frontispício de Agostinho Soares Floriano, para o texto de Antônio Pais Viegas, <i>Principios del Reyno de Portugal Con la vida y hechos de Don Alfonso Henriquez su primero rey</i> . Impresso por Paulo Craesbeeck, em Lisboa. 1641.	57
Figura 9 – Gravura do Milagre de Ourique de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, <i>Lusitania Liberata</i> . Impresso por Richardi Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.	60
Figura 10 – Detalhe do brasão de armas da <i>Árvore Genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV</i> . S/A. c. 1645. Gravura Avulsa.	67

<i>Figura 11 – Árvore Genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV. S/A. c. 1645. Gravura Avulsa.</i>	70
<i>Figura 12 – Árvore genealógica de Livius Tagocius, Ioanni III Portvgalliae Regi Perpetuo imperatur...Augustissimoru Progenitor, memorias hac breui tabula delineatas. Vlysiponae: 1641. Gravura Avulsa.</i>	72
<i>Figura 13 – Gravura de Árvore Genealógica de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, Lusitania Liberata. Impresso por Richardi Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.</i>	74
<i>Figura 14 – Brasão de Portugal associado à dinastia dos Avis de João Batista, no tratado de Gregório de Almeida (pseudônimo de João de Vasconcelos), Restauração de Portugal Prodigiosa, impressa por António Álvares em Lisboa. 1643. Frontispício. ...</i>	90
<i>Figura 15 – Anônimo, “Bandarra” in: MANUEL, Homem [Fernão Homem de Figueiredo, pseud.]. Resorreçam de Portugal e morte fatal de Castella. Nantes: G. do Monnier, 1642. Gravura em texto impresso.</i>	93
<i>Figura 16 – Brasão de Portugal ligado à Avis de Agostinho Soares Floriano na folha de rosto do texto de António Pais Veigas, Manifesto do Reyno de Portugal no qual se declara o direyto, as causas, & o modo, que teve para exemirse da obediencia del Rey de Castella, & tomar a voz do Serenissimo Dom Joam IV. do nome, & XVIII. entre os reys verdadeyros deste Reyno. Impresso por Paulo Craesbeeck em Lisboa, 1641. Frontispício.</i>	95
<i>Figura 17 – Brasão de Avis na folha de rosto do texto de António Pais Viegas, Relaçam dos gloriosos succesos, que as armas de D. Joam IV emoráv nas terras de Castella, neste anno de 1644, até a emorável victoria de Montijo. Impresso por António Álvarez em Lisboa. 1644. Frontispício.</i>	97
<i>Figura 18 – Frontispício de Cristiano Lobo para o texto de Francisco Velasco Gouveia, Justa acclamação do Serenissimo Rey de Portvgal Dom Ioão o IV: tratado analytico: diuidido em tres partes: ordenado, e divulgado em nome do mesmo Reyno, em justificação de sua acção: dirigido ao Summo Pontifice da Igreja Catholica, Reys, Principes, Republicas, & Senhores soberanos da Christandade. Em Lisboa: na Officina de Lourenço de Anveres: a custa dos tres Estados do Reyno. 1644.</i>	99
<i>Figura 19 – Gravura do brasão de armas de Portugal de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, Lusitania Liberata. Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.</i>	102

<i>Figura 20</i> – Gravura do brasão de armas de Afonso Henriques e de Portugal de Agostinho Soares Floriano. In: ALBERGARIA, Antonio Soares. <i>Tropheos Lusitanos</i> . Impresso por Jorge Rodruiguez. Lisboa: 1632. Gravura em texto impresso..	103
<i>Figura 21</i> – Frontispício de Agostinho Soares Floriano. In: ALBERGARIA, Antonio Soares. <i>Tropheos Lusitanos</i> . Impresso por Jorge Rodruiguez. Lisboa: 1632.....	105
<i>Figura 22</i> – <i>Proclamação das pazes entre Portugal, & Castella. Em Lisbia: Antonio Caesbeeck de Mello ImpressordelRey</i> . 1668. Frontispício.....	107
<i>Figura 23</i> – Frontispício de Erasmus Quellinus do texto de Juan Caramuel Lobkowitz. <i>Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus</i> . Gravado por Jacob Nefs, na oficina de Baltasar Moreti, oficina Plantiana, em Antuérpia. 1639.....	116
<i>Figura 24</i> – Frontispício de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, <i>Lusitania Liberata</i> . Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645.....	119
<i>Figura 25</i> – <i>Vindex Belgii (Protector of the (Spanish) Netherlands)</i> , Jean Sadeler. 1599. Emblema.....	121
<i>Figura 26</i> – Gravura de um dragão em torno de uma árvore de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, <i>Lusitania Liberata</i> . Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.....	124
<i>Figura 27</i> – Retrato de d. João IV de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, <i>Lusitania Liberata</i> . Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.....	126
<i>Figura 28</i> – Emblema 3 do livro 2 de Covarrubias.....	127
<i>Figura 29</i> – Emblema 132 de Alciato (1531: 24).....	129
<i>Figura 30</i> – Hieroglifo XXXX de Marco Antonio, no <i>Siglo quarto de la conquista de Valencia</i> . 1640.	130
<i>Figura 31</i> – Emblema XI de Alciato.....	131
<i>Figura 32</i> – <i>Qvis Sicvt Devs?</i> , Hieronymus Wierix, Gravura Avulsa, c. 1563-1619. Antuérpia. Gravura Avulsa.....	132
<i>Figura 33</i> – Emblema 99 do livro I de Covarrubias. In:MIÑANO, Juan de Dios Hernández. <i>Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: Iconografía y doctrina de la contrarreforma</i> . Murcia. Universidade de Murcia. 2015.	134
<i>Figura 34</i> – Detalhes das Figuras anteriores. Alteração na imagem para evidenciar o eixo.	136

<i>Figura 35 – Imperat ut Serviat.</i> Emblema 84 do livro I de Covarrubias. N. 956. P. 474 na Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados, Madri: Ediciones Akal, 1999.	137
<i>Figura 36 - Hieroglifo VI de Marco Antonio, no Siglo quarto de la conquista de Valencia.</i> 1640.	138
<i>Figura 37 – Gravura de um dragão sobre um globo de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, Lusitania Liberata.</i> Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.....	140
<i>Figura 38 – Gravura do brasão de armas de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, Lusitania Liberata.</i> Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.....	142

Introdução

“Porque as pessoas querem experimentar terras diferentes e coisas estranhas”¹

- **Apresentação do Tema**

O *Juramento* de Afonso Henriques narra a profecia que o próprio Cristo fez ao fundador do reino, diante de nomes expoentes da nobreza e do clero luso, de uma cruz de metal e da Sagrada Escritura, em 1152. Era o ano de 1139 e estava o então príncipe e seu exército nos campos de Ourique, aterrorizados e desmotivados diante da imensa gente que se ajuntava em defesa dos cinco reis mouros com os quais combateriam. Na noite anterior à batalha, Afonso Henriques recorria ao Velho Testamento em busca de algum conforto e orientação que confirmasse a guerra contra os inimigos da fé.

Por exaustão, o príncipe adormeceu sobre o Livro, quando lhe visitou, em sonho, um ancião que lhe tranquilizava em relação à vitória contra os infiéis e blasfemadores, anunciando que Cristo se faria presente na empreitada contra os reis mouros. Como forma de confirmação do sonho, surgiu, naquela mesma noite, um velho ermitão à porta da tenda onde repousava Afonso Henriques. Ao anunciar que trazia humildemente uma mensagem, o ancião foi recebido. O velho homem animou o príncipe, afirmando que venceria por ser bem quisto pelo Senhor e que sobre si e sobre sua descendência, até a décima sexta geração, teria os olhos de misericórdia de Deus. Ao deixar a tenda real, o ermitão orientou o príncipe que saísse aos campos assim que ouvisse o sinal pela manhã.

No dia seguinte, ao ouvir um aviso sonoro, Afonso Henriques saiu desacompanhado, empunhando apenas espada e escudo. Foi quando viu um forte clarão no céu e, por ele, pôde identificar a imagem da cruz e a de Cristo nela pregado. Nesse instante se pôs de joelho diante da visão e se desfez de sua armadura e armas. Ao

¹ A historiadora Evelyn Lincon cita as instruções de um impressor de um mapa de Roma: ‘Because people want to experience different lands and strange things’. Tradução Livre. LINCOLN, Evelyn. *Brilliant Discourse: Pictures and Readers in Early Modern Rome*. Editora da Universidade de Yale. 2014.

agradecer o que via, o príncipe afirmava sua crença no Messias, e dizia-se indigno de Sua atenção e cuidado, rogava, ainda, por Sua intercessão em defesa de seu efetivo. O Crucificado lhe garantiu a vitória naquela batalha, assim como em todas as próximas que enfrentaria. O único dever de Afonso Henriques era o de criar um reino cujo povo defenderia a fé, os princípios e desejos de Cristo, pois seria o semeador de Suas sementes. O reino de Afonso Henriques tinha sido escolhido e se tornaria um Império a divulgar a “Verdade” aos povos estranhos.

Finalizando o *Juramento*, o rei ordenava o uso de cinco escudos em cruz, representando as cinco chagas de Cristo que havia visto pessoalmente, e dentro deles, mais trinta moedas, representando a purgação de Jesus. Esse símbolo deveria se converter em divisa e insígnia de sua linhagem. Após a vitória profetizada, Afonso Henriques foi aclamado rei, passando a usar esse título e cunhando o evento como fundador do reino².

A narrativa dos acontecimentos realizada no *Juramento* não é apenas ponto de partida para essa dissertação, como marca profundamente a historiografia de Portugal. A interferência de Cristo num enlace real se tornou lugar-comum para garantir e comprovar a origem mítica de todo o reino. Séculos depois, muitos ainda atribuem a aparição de Cristo a Afonso Henriques, em Ourique, uma proto-nacionalidade para justificarem suas perspectivas nacionalistas da história³. A pedra fundamental, como é conhecida por muitos, Ourique teria acontecido em 1139. Entretanto, o *Juramento* que supostamente declarava com força de lei em 1152 o que ocorrera, foi descoberto em 1590 nos arquivos do Mosteiro de Alcobaça – provavelmente local e altura no qual foi forjado. Ganhou as prensas a partir de 1597 na segunda edição dos *Diálogos de Vária História* de Pedro de Mariz⁴; e depois em 1603, na *Chronica de Cister*, do frei Bernardo

² *Juramento atribuído a D. Afonso Henriques sobre a milagrosa aparição do campod e Ourique*. Ordem de Cister, Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, 2.^a incorporação, mç. 92, n.º 87. Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4628654>. Há também a descrição do *Juramento* em LIMA, Luís Filipe Silvério. *O Império dos Sonhos: Narrativas proféticas, sebastianismo e messianismo brigantino*. São Paulo: Alameda. 2010. P. 90-93.

³ Ver: AZEVEDO, João Lúcio. *A evolução do Sebastianismo*. Lisboa: Presença. 1984; GANDRA, Manuel. *A Cristofania de Ourique: mito e profecia*. Lisboa: Fundação Lusíada. 2002; MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *História de Portugal*. Guimarães Editores. 2004; dentre outros.

⁴ MARIZ, Pedro de. *Diálogos de Vária história que sumariamente se referem muytas cousas antigas de Hespana: todas as mais no taluees, que em Portugal acontecerão em suas gloriosas conquistas, antes e depois de ser leuantada dignidade Real. E outras muytas de outros reynos, dignas de memoria. Com os retratos de todos os Reis de Portugal*. 2.º ed. Coimbra: Officina de Antonio de Mariz Com Priuilegio Real. 1598. Disponível em: <http://purl.pt/22932>.

de Brito⁵. A partir de então se espalhou pelos cantos do Novo e Velho mundo, nos mais diferentes suportes e canais de comunicação – como gravuras, sermões, peças de teatro, prosas e poesia, etc.

As fontes foram a partir de levantamentos documentais existentes em: *Sebástica: bibliografia geral sobre d. Sebastião*⁶, organizado por Vítor Amaral de Oliveira; listas documentais nos apêndices de *A Parenética Portuguesa e a Restauração (1640-1668)*⁷, de João Francisco Marques; na documentação em torno do Milagre de Ourique reunida, inventariada e reproduzida no livro de Manuel Gandra⁸, *A Cristofania de Ourique*; na seleção documental de Ana Paula Torres Megiani, no *Rei Ausente*⁹; e no repertório de fontes visuais referenciados no anexo documental de *Império dos Sonhos*, de Luís Filipe Silvério Lima¹⁰. Além disso, consultou-se os trabalhos de Joana Fraga¹¹, sobre as guerras visuais enfrentadas pela monarquia hispânica; de Lilian Pestre¹² e de Jacob Schmutz¹³, que analisam as imagens de importantes tratados para o período. Nas bases virtuais de bibliotecas portuguesas se consultou os sites da Biblioteca Nacional Digital da Biblioteca Nacional de Portugal (<http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>), que reúne e disponibiliza online uma vasta quantidade de documentos manuscritos, impressos, iconográficos, cartográficos e bibliográficos do século XI ao XXI; da Biblioteca Digital da Universidade de Coimbra (<https://almamater.sib.uc.pt/pt-pt>), que também disponibiliza online documentos impressos e manuscritos; do catálogo de Incunábulo e Impressos raros dos séculos XV e XIX da Universidade de Lisboa (http://ww3.fl.ul.pt/biblioteca/biblioteca_digital/index.htm).

⁵ BRITO, Bernardo. *Primeyra parte de Chronica de Cister: onde se contam as cousas principais desta religiam com muytas antiguidades, assi do Reyno de Portugal como de outros muytos da christandade*. Lisboa: Pedro Crasbeek. 1602. Disponível em: <http://purl.pt/12173>.

⁶ OLIVEIRA, Vítor Amaral. *Sebástica: bibliografia geral sobre D. Sebastião*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 2002.

⁷ MARQUES, João Francisco. *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*. Porto: INIC, 1986. _____. *Parenética Portuguesa e a Restauração*. Porto: INCI, 1989, 2 v.

⁸ GANDRA, Op. Cit.

⁹ MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Rei Ausente. Festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal. 1581 e 1619*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

¹⁰ LIMA. (2010) Op. Cit.

¹¹ FRAGA, Joana. *Three Revolts in Images: Catalonia, Portugal and Naples (1640-1647)*. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História Moderna, da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Barcelona. 2013.

¹² ALMEIDA, Lilian Pestre de. A Lusitania Liberata ou a Restauração Portuguesa em Imagens: análise do conjunto das gravuras da obra de António de Sousa de Macedo. *TALIA DIXIT* 6 (2011), 85-119.

¹³ SCHMUTZ, Jacob; Dvořák, Petr (eds.). *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*. Praga: Filosofia – Piazopia. 2008.

O resultado da pesquisa documental resultou na listagem de fontes que se apresenta nas *Referências*; em uma tabela com essas mesmas informações dispostas de modo mais sistemático e passível de combinações (tais como a classificação a partir da coluna “gravador”, “local de produção”, “título”, etc.); e no recolhimento de todas as imagens presentes nos impressos listados em arquivo pessoal. Destacam-se as dezenas de brasões de armas de Portugal, as imagens levantadas a partir da disputa existente entre os frontispícios de duas obras (de 1639 e 16545 – como se verá) e a recorrência de imagens ligadas ao Milagre de Ourique.

Não seria de surpreender que o documento encontrado em plena União das Coroas fosse utilizado como índice de uma leve e contestatória resistência aos Filipes. Com as ebulições político-econômicas ocorridas já a partir de 1630, o Milagre de Ourique se transformou em elemento central e fundamento dos direitos de herdeiros do primeiro rei. O processo que se iniciou em 1640 com a tomada do Paço da Ribeira e teve fim, oficialmente, com a assinatura do tratado de paz entre Carlos II e Afonso IV, em 1668, na verdade pode ser datado de diferentes formas, de acordo com a perspectiva histórica.

Apesar de se falar sobre a “época da Restauração”, os limites e referências temporais da pesquisa não estarão estritamente ligados à cronologia desse fato político. Vale, assim, enfatizar que o recorte temporal adotado não são os anos usualmente mencionados pela historiografia acerca da Restauração, isto é, o período que vai das movimentações do 1 de dezembro de 1640, com a tomada do Paço da Ribeira e a posterior aclamação de D. João IV, até o Tratado de Lisboa, assinado em 13 de fevereiro de 1668 entre Carlos II e Afonso IV, pondo fim aos 28 anos de guerra entre Madri e Lisboa¹⁴. Mas que, por indicações temporais das fontes recolhidas, esse período alcança o ano de 1632 e retoma momentos anteriores a esse recorte temporal.

O principal motivo para a ampliação do recorte temporal desta pesquisa é o diálogo aberto a partir da gravura de Agostinho Soares Floriano do Milagre de Ourique, no texto de Antonio Soares Albergaria, *Tropheos Lusitanos* e impresso por Jorge Rodriguez, em Lisboa. Essa gravura inaugura, conforme se poderá perceber ao longo do *Capítulo 1*, um modo próprio de representar o *Juramento*, no período da Restauração. Essa imagem pode ser lida em conjunto com as gravuras dos frontispícios

¹⁴ LIMA, Luís Filipe Silvério; MEGIANI, Ana Paula. Introduction. *Messianisms Visions, Prophecies and Divinations: Early Modern Messianisms and Milenarism in Iberian America, Spanish and Portugal*. Brill: Boston, 2016.

em disputa do texto de Antonio de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*, de 1645 e o de João Caramuel Lobkowitz, *Philippus Prudens*, de 1639 – apresentadas no *Capítulo 3*.

Apesar da centralidade dada ao *Juramento* e das representações visuais de Ourique, apresentadas ao longo deste trabalho, há, no período restauracionista, uma série de outros recursos para a justificação e legitimação da nova dinastia, tal como o culto mariano, destacado tanto por João Francisco Marques, quanto por Luís de Moura Sobral¹⁵. Ainda que haja diversas iconografias, elementos simbólicos e programas retóricos no período procurou-se trabalhar, especificamente, com a questão profética de Ourique em relação às gravuras produzidas durante a Restauração de Portugal. Conforme será apresentado, essa chave interpretativa ajuda a entender o discurso restauracionista, baseada em Ourique, que estabelece uma ligação originária e profética com a fundação do reino e propõe uma lógica iconográfica nas imagens selecionadas.

Sugere-se, a partir dessa introdução, que a dissertação possui um marco inicial: o *Juramento* de Afonso Henriques. Para explicitar os percursos que levaram a isso, nesta *Introdução* foi feita uma breve apresentação do tema de pesquisa, especialmente em torno da questão de Ourique. Nos tópicos a seguir serão discutidas algumas perspectivas historiográficas que orientaram os recortes temporais deste trabalho. Na sequência, abordam-se questões metodológicas, importantes para a análise das gravuras e as relações texto e imagem. Por fim, será apresentada a estrutura desta dissertação.

- **Questões Historiográficas**

A União das Coroas Ibéricas se efetivou no período de 1580 a 1640. Nesse período a dinastia dos Habsburgos reinou simultaneamente em Espanha e em Portugal. A União Ibérica foi também chamada às vezes de “dominação filipina” por

¹⁵ MARQUES. Op. Cit.; SOBRAL, Luis de Moura. *Narração e simbolismo franciscano nos ciclos da Madre de Deus. In: Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2002.

uma determinada historiografia portuguesa, como nos trabalhos de João Francisco Marques¹⁶. A historiadora Jacqueline Hermann ressalta a diferença semântica entre os termos, assim, havia uma aceitação por “união ibérica”, dentre a historiografia hispânica, em contrapartida à expressão “dominação filipina”, usada com frequência pela historiografia portuguesa desde os seiscentos¹⁷. A fim de minimizar as interpretações nacionalistas, nesta dissertação, se adotará o termo “união ibérica”, uma vez que é uma perspectiva consolidada na historiografia brasileira.

O contexto no final do século XVI era de crise política dado o desaparecimento de dom Sebastião em 1578 na Batalha de Alcácer Quibir e as incertezas quanto ao destino do reino. A partir de notícias desencontradas vindas do norte da África e da posterior aclamação de Felipe II de Espanha como Felipe I de Portugal, em meio à disputa de quem seria o rei português, as expectativas em torno de quem seria a cabeça da monarquia lusitana foram elementos férteis para o surgimento do sebastianismo. Este, por um lado, era inspirado em tradições milenaristas, messiânicas e joaquimitas que circulavam na Península e que conjugavam, em suas formulações, concepções providencialistas sobre o futuro e leituras proféticas sobre o passado; por outro lado, o sebastianismo sistematizava e dava corpo mais organizado a crenças profético-políticas sobre o destino imperial português, formuladas ao longo da dinastia de Avis.

Em 1640 se deu a invasão do Paço da Ribeira e a subjugação dos representantes de Filipe IV que ali estavam instalados. Em seguida, o duque de Bragança, foi aclamado como d. João IV, dando início à dinastia dos Bragança. Há, nesse episódio, um debate historiográfico sobre se foi a “restauração” de um poder temporariamente suspenso da dinastia portuguesa e tomado pelos Habsburgos espanhóis, ou se foi uma “revolução” de uma província do reino hispânico descontente e traidora do monarca¹⁸.

Nos primeiros anos de União Ibérica os espaços de enriquecimento da nobreza foram delimitados e, em certa medida, mantidos. Até que, com as pressões fiscais e jurídicas do conde-duque de Olivares, as frustrações se abateram sob as

¹⁶ MARQUES. (1986). Op. Cit.

¹⁷ HERMANN. (1998) Op. Cit.

¹⁸ Ver: FRANÇA. Op. Cit.; SCHAUB. Op. Cit.; VALLADARES, Rafael. *La Rebelión de Portugal. 1640-1668. Guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica*. Sevilha: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. 1998. TORGAL, Luis Reis. A Restauração: breves reflexões sobre a sua historiografia, in: Revista de História das Idéias, Coimbra, 1974.

expectativas da nobreza, que passou a protestar contra a ausência do rei e da corte em Lisboa. Eduardo D'Oliveira França¹⁹ identifica um descontentamento da aristocracia com as imposições do conde-duque de Olivares desde 1630. Além disso, a perda da vida cortesã era uma questão delicada, já que, com a ausência das cortes, se distanciavam as possibilidades de mobilidade e ascensão na sociedade. Assim, segundo França, a nobreza lusa seria o agente da Restauração²⁰.

Por outro lado, o historiador Pedro Cardim²¹, já nos anos 2000, destaca não apenas a atuação e demandas da nobreza, como também o papel das assembleias de estado e das organizações das cortes, uma vez que condicionava as ideias e ações políticas nesse período. Historiadores, coetâneos a Cardim, ressaltam os elementos religiosos e providencialistas daquele panorama sócio-político. A historiadora Mafalda Soares da Cunha, por exemplo, afirma que a historiografia recente tem dado destaque à pluralidade de fenômenos de cunho messiânico e providencialista em outros espaços europeus, fato que pode levar a uma interpretação global dos fenômenos históricos dos séculos XVI e XVII, descentralizando a historiografia do eixo tradicional²².

Essa dissertação se localiza junto a historiografia mais contemporânea que destaca a necessidade de se atentar às estruturas de ordenação social, cultural e política. Esse debate historiográfico recente associa discussões sobre as origens da nação e sobre o mito do destino de Portugal, aos conceitos de messianismo, sebastianismo, expectativa e esperança. Nessa perspectiva, propõe chaves e metodologias interpretativas para a compressão de Portugal no período Moderno, contextualizando-o em suas próprias referências²³.

Deste modo, essa historiografia tenta “dimensionar a estrutura do messianismo e do milenarismo por categorias históricas e culturalmente delimitadas”²⁴. A preocupação desses historiadores é perceber os conceitos como um modo de compreender a forma com que as pessoas nos seiscentos discutiam as questões que lhes

¹⁹ FRANÇA. Op. Cit.

²⁰ FRANÇA. Op. Cit.

²¹ CARDIM, Pedro. Religião e Ordem Social: em torno dos fundamentos católicos do sistema político do Antigo Regime. *Revista de História das Ideias*, 22, 2001.

²² CUNHA, Mafalda Soares. Sebastianismo, os Jesuítas e os Braganças: reflexões historiográficas em torno de 1640. Évora: *Economia e Sociologia*, n°88/89, 2009.

²³ Ronaldo Vainfas, na apresentação do Livro de Jacqueline Hermann, atenta que a historiadora “(...) se não chega a reabilitar a figura de d. Sebastião (...) retira-o de vez do mundo dos loucos. Coloca-o no seu tempo, encruzilhada de múltiplos tempos”. HERMANN. (1998). Op. Cit. p. 14.

²⁴ LIMA, Op. Cit. p.244.

punham em movimento, considerando seu universo representativo. Assim, a preocupação de historiadores como Cunha²⁵, Lima²⁶, Hermann²⁷, Megiani²⁸, é “(...) enquadrar o messianismo português na dimensão da imagem e representação régia na cultura política e religiosa”²⁹. Considerando essas perspectivas historiográficas, essa dissertação parte da ideia de que as representações visuais são fontes importantes para identificar os argumentos restauracionistas mobilizados no período.

Outra questão historiográfica importante a respeito da época da Restauração, diz respeito sobre a datação desse período. Boa parte dos historiadores retorna até 1580, quando da crise sucessória do reino, e alcança o ano de 1668, que demarca o fim dessas tensões e o reestabelecimento da linhagem dinástica portuguesa³⁰. Inclusive, esse recorte temporal, ao longo da história da historiografia portuguesa, foi objeto de disputas políticas no campo da interpretação histórica, muitas vezes associado a abordagens estritamente nacionais, e servindo mesmo a projetos de inspiração fascista, como o salazarismo no século XX³¹.

O período do século XVII não se restringe às balizas cronológicas tradicionais, conforme defende Eduardo d'Oliveira França, defende que o período do século XVII não se restringe às balizas cronológicas tradicionais:

Não importa que o século ibérico comece em 1580, ou mesmo antes, e termine em 1660, e que durante esse período se desagregue o colosso imperial em benefício da França e da Inglaterra. A verdade é que a sombra desse colosso domina o tempo³².

Em sua definição, o seiscentos é um período de crise que busca normatividade, ordem e método em meio à dramaticidade barroca e à opulência do Império Ibero-Cristão. Essencialmente, é um “século ibérico”³³. França propõe que este período tenha início em fins do século XVI, em torno de 1580, a partir da crise sucessória portuguesa que

²⁵ CUNHA, Op. Cit.

²⁶ LIMA. Op. Cit.

²⁷ HERMANN. (1998). Op. Cit

²⁸ MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Jovem Rei Encantado: expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI*. São Paulo: HUCITEC, 2003; _____ Op. Cit. (2004).

²⁹ LIMA, op. cit., p. 248.

³⁰ FRANÇA, Op. Cit.; MARQUES, Op. Cit.; SCHAUB, Op. Cit.; VALLADARES, Op. Cit.

³¹ O historiador Luis Reis Torgal defende a posição de que a ditadura salazarista foi um exemplo de regime fascista no século XX em Portugal. ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais. A História da História em Portugal – Entrevista com Luis Reis Torgal. *Revista de Teoria da História*. Universidade Federal de Goiás. Ano 8, v. 15, n. 1. Abril 2016.

³² FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo: HUCITEC, 1997. p. 21.

³³ Idem.

viria a constituir o Império Ibero-Cristão, até meados do século XVII, em torno de 1660 (1668), com a dissolução deste Império e a Restauração de Portugal.

Nesse sentido, o historiador João Francisco Marques, em 1989, também concorda que o século XVII e especialmente, a Restauração Portuguesa não pode ser pensada como algo isolável temporalmente³⁴. Contemporâneo de Francisco Marques, o historiador Diogo Ramada Curto define os limites cronológicos a partir de 1599, quando identifica uma grande movimentação de discursos políticos, com destaque para a década de 1620, até o ano de 1652. Retomando ao século XVI para entender o seguinte, o historiador Jean-Frédéric Schaub também considera o período de 1580 a 1640 em sua análise, que privilegia as tensões de concordância e discórdia que se sucederam durante esses anos, caracterizando uma cultura política específica. Segundo Schaub, a década de 1630 se destaca pela organização e politização das elites³⁵. Recentemente, o historiador Rafael Valladares, em 2016, estende o período para os estudos restauracionista, de 1580 a 1700³⁶, já que agora há a oportunidade de observar os desenlaces a partir de uma perspectiva global, a fim de se reinterpretar a experiência imperial espanhola³⁷. Segundo Valladares, dado o convencionalismo historiográfico, “as duas datas indicadas [1580 e 1640] podem nos ajudar apenas como balizas que delimitam o caminho de um processo mais prolongado e multifacetado”³⁸.

A partir dessas perspectivas historiográficas, nesta dissertação foram considerados, então, os momentos anteriores a esse período, uma vez que são retomados pelas fontes e pela bibliografia, conforme já anunciado. A Restauração será compreendida enquanto processo que mobiliza momentos anteriores e, por isso a periodização normalmente adotada foi alargada.

Dentro dessa periodização mais alargada, existe, ainda, um debate historiográfico sobre a Restauração representar uma continuidade ou ruptura na cultura política de Portugal e Espanha. O historiador Rafael Valladares afirma que com as

³⁴ MARQUES. (1986). Op. Cit.

³⁵ SCHAUB. Op. Cit.

³⁶ Segundo Valladares, data-se desde, pelo menos, 1637, as primeiras movimentações efetivas para a tomada de poder em Portugal. VALLADARES. (2000) Op. Cit. P. 37.

³⁷ VALLADARES, Rafael. “*Por toda la Terra*”: *España y Portugal: globalización y ruptura (1580-1700)*. Lisboa: Centro de História D’Aquém e D’Além-Mar. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores. 2016. P. 11.

³⁸ VALLADARES. (2016). Op. Cit. P. 16. Tradução livre de: “las dos fechas señaladas [1580 e 1640] pueden auxiliarnos sólo como balizas que acotan la senda de un proceso mucho más prolongado y multifacético”.

Guerras de Restauração e variadas formas de resistência à monarquia hispânica³⁹, muitas estruturas sofreram alterações, não sendo possível se pensar em uma continuidade, como propõe os historiadores Bouza-Alvarez e Antonio Hespanha – esse último vê uma continuidade entre 1620 a 1807⁴⁰.

A partir das análises desses historiadores, pode-se considerar que a eclosão do movimento restauracionista em 1º de Dezembro de 1640 já contava com movimentações retóricas e bélicas anteriores. A intensa “guerra de papéis”, destacada por diversos historiadores, propicia uma “guerra de imagens” – geralmente vinculadas ao material impresso. Assim, buscaram-se identificar quais eram os personagens e símbolos empregados nessas batalhas visuais. A partir da identificação e análise da iconografia foi possível perceber como essa disputa respondia à ideia de ruptura ou de acomodação da cultura política praticada durante a União Ibérica.

- **Questões Metodológicas**

Considerando as fontes selecionadas, optou-se, metodologicamente, por relacionar seus diferentes suportes a partir da noção de *tríade comunicativa* de Bouza-Álvarez⁴¹. Segundo o autor, essa noção teria mantido ativa a crença no sebastianismo durante os seiscentos. Assim,

uma prática, umas pinturas e uns textos uniram-se com o objetivo de manter vivo e propagar o ideal sebastianista, o qual, sem dúvida alguma, alcançou uma difusão inegável entre os portugueses a partir de 1580, sendo partilhado tanto por letrados como por iletrados, até ao ponto de se converter numa forma de resistência aos Filipes em Portugal⁴².

No período era evidente que o escrito (manuscrito ou impresso), o oral e o visual exerciam a tripla função de serem expressivos, comunicativos e rememorativos⁴³. Dessa maneira, todos serviam à difusão, à propaganda de ideias. A diferença entre os suportes

³⁹ VALLADARES. (2016). Op. Cit.; _____. (1998) Op. Cit.

⁴⁰ MATOSSO, José (dir.). *História de Portugal. O Antigo Regime (1620-1807)*, HESPANHA, António Manuel. Editorial Estampa. Lisboa. 1998.

⁴¹ BOUZA-ÁLVAREZ, Fernando. *Comunicação, Conhecimento e Memória na Espanha dos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Centro de História da Cultura, 2002.

⁴² Idem. P. 118.

⁴³ Idem. P. 114.

comunicativos da *tríade* era “o seu uso, as circunstâncias nas quais eram empregues”⁴⁴. Ao longo dos séculos XVI e XVII, esses três mecanismos que serviam ao conhecimento, eram utilizados de acordo com as demandas específicas de cada intenção comunicativa, tanto preservando a mensagem, quanto facilitando sua propagação⁴⁵.

Assim, recorreu-se ao conceito de *tríade comunicativa* como um recurso metodológico para orientar a pesquisa. Destacando seu aspecto visual selecionou-se uma série de gravuras a fim de se pensar a legitimação da nova casa dinástica. Essas imagens podem ser lidas como um suporte visual para o discurso, a partir do qual se estabelecia uma comunicação entre gravadores, impressores, autores e o público leitor/ouvinte. Com a finalidade de se identificar as referências a elementos, símbolos e estruturas iconográficas realizou-se um breve levantamento das representações visuais do Mito de Ourique, nas listagens já mencionadas⁴⁶. Essa seriação de imagens é um importante recurso metodológico para se identificar e destacar o que aparece de novo nas gravuras produzidas nos esforços restauracionistas. No capítulo 1, por meio das análises das imagens, em diferentes suportes, tais como iluminuras, óleos, imagens em arcos triunfais, dentre outras, é possível pensar na organização do discurso sobre a Restauração.

Em relação ao *corpus* documental desta dissertação, no entanto, é necessário fazer duas colocações: a primeira a respeito da quantidade de imagens produzidas, ou reproduzidas, em Portugal no período de 1632 a 1668. Em sua maioria eram brasões, mas que, apesar de talvez não possuírem qualidades artísticas evidentes, representam uma importante prática quanto às alianças de ofício, alinhamentos políticos e agradecimentos às mercês que devem ser destacados, devido a grande quantidade de repetições. A segunda colocação se refere à localização de produção dessas gravuras. A bibliografia afirma que as imagens impressas eram quase exclusivamente estrangeiras (oriundas da Antuérpia e de Londres). No entanto, foi possível perceber alguma circulação entre autores, leitores e espectadores dessas imagens, uma vez que há *topos* correntes mencionados nas gravuras de dentro e de fora de Portugal, indicando assim, a disseminação dos temas. Em Portugal, destaca-se o gravador Agostinho Soares Floriano, que assinou importantes gravuras no período restauracionista.

⁴⁴ Idem. P. 115.

⁴⁵ Idem. P. 118.

⁴⁶ Ver: GANDRA. Op. Cit.; LIMA. Op. Cit. (2010); MARQUES. Op. Cit. (1989); MEGIANI. Op. Cit. (2004).

Para além da operatividade da ideia da *triade comunicativa*, no capítulo 2, se recorreu igualmente a outras duas possibilidades retóricas de análise de imagem, isto é, à máxima horaciana do *ut pictura poesis* (ou pintura, ou poesia)⁴⁷, e à definição de emblema. No primeiro caso, relacionar textos e imagens segundo essa ordenação retórica é fundamental, uma vez que existe, no seiscentos, conforme afirma João Adolfo Hansen, uma conexão emblemática figural e imagética entre essas duas forças. Assim, poderia ocorrer um uso indistinto das tópicas e figuras recorrentes no período. O autor alerta que “assim como o pincel imita os *tópoi* narrativos das écfrases das autoridades, também a pena deve imitar o papel”⁴⁸.

Muitos foram os tratadistas que influenciaram diretamente a produção visual ibérica nos seiscentos, tais como Leon Alberti⁴⁹, Francisco de Holanda⁵⁰, Vicente

⁴⁷ Essa máxima foi objeto central de muitos debates no campo das artes no seiscentos, tanto sua interpretação, quanto sua tradução ainda são questionadas por pesquisadores de diferentes áreas. A frase foi cunhada por Horácio (séc. I a.c.) em sua *Ars Poetica* com a finalidade de estabelecer uma analogia entre a arte da pintura e a arte da poesia. Na Grécia Antiga muitos filósofos passaram a pensar a natureza das artes a partir dos mecanismos e formas de representação que eram necessários para sua elocução. O poeta Simônides de Céos (séc. VI-V a.c.) teria afirmado que *muta poesis, eloquens pictura*, estabelecendo uma relação comparativa entre as artes com a ideia de que a poesia seria uma pintura que fala, e a pintura, uma poesia silenciosa. Já Platão (séc. IV-III a.c.), posteriormente, questionou a arte da pintura, assim como a arte poética afirmando que ambas produzem uma imitação ilusória, descompromissadas com a verdade e a verossimilhança e prejudiciais ao bom governo. No século seguinte, Aristóteles (séc. III a.c.), afirmava que “os poetas imitam homens melhores, piores ou igual a nós, como o fazem os pintores”. Utilizando, deste modo, o conceito de mímese, Aristóteles afirmou que a poesia seria inerente ao gênero humano e, portanto, deveria participar das práticas pedagógicas formativas do cidadão. Nessa perspectiva, poesia e pintura seriam representações de ações reais e deveriam possuir verossimilhança. Participando das discussões comparativas das artes, Horácio sugere que a arte teria a capacidade instrutiva desde que organizada de modo coerente e verossímil em relação ao real. Em sua *Ars Poetica*, o poeta criou a ideia de que cada arte exige uma distância do olhar para sua apreciação estética, destacando a capacidade de poetas fazerem “ver” o que era narrado. Segundo Sânderson de Mello, desde a Idade Média, tenta-se “emancipar” a arte pictórica da “sujeição” à arte poética, tirando da prática artística o estatuto de trabalho manual. Algo que se consolida na Idade Moderna, a partir do apoio nas *auctoritas* clássicas, como no tratado de Leonardo da Vinci *O Paragone* (1490-1517), que retoma a formulação de Simônides de Céos e tenta hierarquizar a arte pictórica como mais ampla. Assim, o *ut pictura poesis* passa a ser operacionalizado como “a peça essencial de um imenso empreendimento de legitimação social e teórica da pintura”. LICHTENSTEIN, Jacqueline. (dir.) – *A Pintura: textos essenciais, Descrição e Interpretação*, v. 8, Editora 34, São Paulo, 2005. P. 12.

⁴⁸ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Editora UNICAMP, 2006. p. 203.

⁴⁹ Segundo Adma Muhana, um dos marcos para a discussão do *ut pictura poesis*, é a publicação do *De Pictura* (1435) de Alberti, uma vez que teria sido um dos primeiros a sistematizar as teorias e doutrinas sobre a pintura. MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, EDUSP, São Paulo, 2002. Introdução. p. 11.

⁵⁰ O tratadista Francisco de Holanda em seu *Da Pintura Antigua* (1548) tinha como intenção escrever em português, com o intuito de facilitar a compreensão da pintura produzida na Itália para seus patrícios lusos. Ao pensar a relação entre poesia e pintura, Holanda afirma, retomando as referências ao *ut pictura poesis*, que “a pintura é música pintada”. O texto é conhecido por uma cópia manuscrita realizada em 1790 por José Joaquim Ferreira Gordo, que seria cópia fiel do original. Houve também uma versão com tradução para o espanhol, de 1563, feita pelo pintor Manuel Denis. A versão em espanhol possui imagens que não constam na versão de Ferreira Gordo, mas que aí estão descritas. Para isso ver: DESWARTES-

Carducho⁵¹, Charles-Alphonse Dufresnoy (Roger de Piles)⁵², Manuel Pires de Almeida⁵³, Félix da Costa⁵⁴, entre outros, seguindo as orientações do *ut pictura poesis*.

ROSA, Sylvie. O templo da pintura: Camões e Francisco de Holanda. In: PEREIRA, Seabra e FERRO, Manuel (coord). *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Lisboa: Pombalina. Imprensa da Universidade de Coimbra. 2012; NASCIMENTO, Cristiane. Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda: o encômio como gênero da prescrição da arte. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*. Vitória da Conquista. Ano I. Nº. 1. 2005; VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa. 1982.

⁵¹ Já no século XVII, Vicente Carducho, em seu *Diálogos de la Pintura* (1633) e Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura* (1649) buscavam elevar a pintura a uma arte liberal e participaram dos esforços de criar uma Academia de Artes em Madri, se associando ao círculo de Sevilha, composto por nomes do teatro hispânico, tais como Francisco de Quevedo, Lope de Vega e Calderón de la Barca. No *Diálogos* (1633), ao falar sobre a relação da pintura e da poesia, Carducho menciona Lope de Vega, a quem também inseriu em suas pinturas. Por sua vez, Lope de Vega mantinha relações próximas a Carducho e também citou obras do pintor em seus textos, além de inserir a frase “que plimas, y pinzeles son iguales” em um texto de 1630. Francisco Pacheco é um dos tratadistas ainda muito estudados por historiadores da arte. Assim como Carducho, possuía uma relação pessoal próxima a pintores do período, tendo sido genro de Velázquez, de quem foi tutor. CARDUCHO, Vicente. *Dialodo de la Pintvra, sv defensa, origen, esse cia, definicion, modos y diferenciais. Al Gran Monarcha de las Españas y Nvevo Mundo Don Felipe III*. Por Vicencio Carducho dela Illustre Academia de la nobilíssima Ciudad de Florencia y Pintor de su Magestade Catolica. Impresso com licencia por Francisco Martinez. 1633. PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. En Seuilla : por Simon Faxardo..., 1649.

⁵² Extrapolando o mundo ibérico, o importante poema de Charles-Alphonse du Fresnoy, *De Arte Graphica* (1649), ganhou muita repercussão. Inicialmente impresso em 1668 por Pierre Mignard, o texto original em latim foi traduzido, impresso e publicado para o francês em 1673 por Roger de Piles, assim como em 1695 foi traduzido para o inglês por John Dryden. Este poema, sobre a pintura, é aberto pela frase *ut pictura poesis*⁵². HECK, Michele-Caroline. *Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger De Piles: continuité ou rupture?*. hal-01234312, versão 2. 2015. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01234312v2>

⁵³ Apesar de não ter sido publicado, e, muito provavelmente não ter circulado pelas oficinas de pintores, o texto manuscrito de Manuel Pires de Almeida reúne os *tópoi*, os argumentos e as *auctoritas* da Antiguidade e do quinhentos. O tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633) aproxima estas artes, pois a intenção de ambas seria a imitação das ações humanas. Uma vez que a defesa da arte da pintura é feita por letrados, formados na arte retórica, ambas partilhariam os mesmos recursos retóricos, da elocução, imitação, emulação, agudeza, decoro etc. Almeida afirma, na primeira folha de seu tratado, que pintura e poesia “simbolizam entre si como irmãs gêmeas, e parecem-se tanto, que quando se escreve se pinta, e quando se pinta, se escreve”. MUHANA. Op. Cit. p. 69. fl. 51.

⁵⁴ Dado o recorte temporal, não nos dedicaremos a Félix da Costa (1639-1712) que produziu tratados sobre a arte da pintura e também uma interpretação do livro não canônico do profeta Esdras e a destruição do Império Otomano fazendo uso de símbolos e índices correntes durante a Restauração, como a identificação do Encoberto enquanto um leão e do Império Otomano como uma águia de várias cabeças autodestrutiva. VER: SANCHEZ, Talita de Jesus Noronha. *No Traço dos Sonhos: as representações visuais oníricas no discurso profético-imagético de Félix da Costa. Portugal. Século XVII*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de São Paulo. Guarulhos. 2013. Contudo é importante ressaltar seus esforços para promover os estudos sobre Pintura com a criação de uma academia nacional (em referência à francesa). Em seu *Antiguidade da Arte da Pintura* (1669), Félix da Costa segue outros tratadistas como Francisco de Holanda e destaca a dignidade da Pintura a fim de convencer os poderes públicos. Para tanto o autor menciona Deus como o primeiro pintor, e que tudo produzido posteriormente seria Sua imagem e semelhança. A pintura, que seria tão antiga quanto o próprio mundo, para efetivar sua conexão divina deveria manter em equilíbrio as partes da invenção, do desenho e da cor. VER: COSTA, Félix da. *The antiquity of the art of painting*. Edição facsimilar. Introdução e notas de George Kubler. New Haven e Londres: Yale University Press, 1967.

Esses tratadistas partilhavam da doutrina neoescolástica que entendia a representação como indício de inspiração divina, conforme indica João Adolfo Hansen. Apenas os seres angelicais ou consagrados teriam acesso à imagem própria da Graça e aos conceitos divinos, todos os homens, em consequência, têm apenas um conhecimento análogo. Esse conhecimento é emulação da Graça e não ela própria. Assim a arte, que é retórica⁵⁵, é emulação do divino e nunca algo inventado a partir da criação subjetiva de um autor. A existência de Deus é o que definia a metafísica organizadora dessa sociedade, permitindo que a representação não fosse apenas um sistema discursivo, mas a resolução do problema da presença da ausência. A representação é, assim, inventada por procedimentos retóricos, afirma Hansen, de maneira que há a necessidade de se partilhar o código para que haja comunicação. Dessa forma, os elementos, os recursos e as referências precisavam ser partilhados para que a retórica comunicasse a profecia.

Paralelamente a essa discussão, inúmeros tratadistas do período passaram a refletir sobre o caráter emblemático das imagens, a partir da definição do que é um emblema e da forma como este se relaciona com o texto/a linguagem escrita – isso será mais bem desenvolvido ao longo do *Capítulo 2*.

No seiscentos a semelhança entre as operações emblemáticas e as do *ut pictura poesis* era tanta que, para João Adolfo Hansen, não seria necessária a distinção desses termos enquanto ferramentas de análise metodológica. Em sua leitura, os emblemas são resultado de uma tradição retórica baseada em máximas como a do *ut pictura poesis*. Contudo, complementando o autor, deve-se fazer uma contextualização em relação ao *poesis*, e à *pictura*, conforme orientou Flavia Galli. Assim, devem-se considerar as novas condições de produção de imagem, que imprimi uma nova velocidade desconhecida na prática artística (da pintura) e retórica. Isso porque o emblema, enquanto fórmula visual criada a partir do advento da imprensa e das gravuras, não é uma pintura, assim como o mote do emblema, não é necessariamente poético. Deste modo, mesmo que a ordenação retórica do *ut pictura poesis* e do emblema partilhem dos mesmos referenciais, é preciso se atentar à especificidade da gravura, que possui um novo regime de produção e um novo circuito de circulação – flexibilizando as possibilidades de análises a partir dessas categorias, ainda que sejam muito operativas.

⁵⁵ HANSEN. (1997). Op. Cit. p. 112.

Para destacar as características da impressão e da imagem impressa cabe uma ligeira apresentação a respeito do desenvolvimento dessas técnicas no âmbito ibérico seiscentista. De partida, como alerta Evelyn Lincon, há uma dificuldade em se datar o início da gravura (por volta de 1492) e em se identificar suas autorias – o que pressupõe abordagens metodológicas diferentes de outras fontes tradicionais⁵⁶.

Sabe-se, porém, que, com a criação dos tipos móveis por volta de 1440, por Johannes Gutenberg, as técnicas de impressão se desenvolveram rapidamente. Os Países Baixos se tornaram uma região próspera já em 1473 com esse desenvolvimento. A cidade de Antuérpia, especialmente, passou a ser o grande centro produtor e divulgador das artes da prensa internacionalmente⁵⁷. Segundo Francine de Nave, foi nesse momento que se adotou a “cultura do livro renascentista”, cujas características são: a apresentação do conjunto de impressos por um frontispício; o uso do tipo de letra romana e itálica; e o uso da xilogravura para a ilustração das páginas⁵⁸.

Já no século XVI, havia 140 editores e mercadores de livros em Antuérpia, sendo Christophe Plantin (1520-1589) o grande destaque em qualidade e produtividade impressora. A casa impressora de Plantin imprimiu 2450 obras, uma média anual de 72 impressos, entre 1555 e 1589. Durante esse período foi introduzida a técnica da gravura em cobre – que desabilitou a xilogravura, restringindo apenas a edições muito simples e de rápida execução⁵⁹. Com a edição da *Biblia Poliglota* a Oficina Plantiana se associa à coroa espanhola passando a ter o direito de impressão e seu monopólio em todo o império espanhol a partir de 1571. A partir daí a impressão de gravuras se propaga pelos domínios ibéricos.

Com a União Ibérica, isso se estendeu para Portugal, Brasil e demais colônias lusas, resultando na exportação de livros de Antuérpia para a Península Ibérica. Com o apoio e mecenato real, a Plantin-Moretus se consolidou nessas regiões, publicando vários autores e ganhando ampla circulação e consumo de suas produções.

⁵⁶ LINCOLN. (2014). Op. Cit.

⁵⁷ NAVE, Francine de. Antuérpia como Centro Tipográfico do Mundo Ibérico (séculos XVI-XVIII). P. 31. In: FURTADO, Júnia, KANTOR, Íris, STOLS, Eddy & THOMAS, Werner (orgs). *Um Mundo sobre Papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG. 2014.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

Em meados do século XVI, Portugal há o registro de 54 livreiros e 5 impressores. Em 1570 se estabelece em Lisboa, o irmão mais novo do genro de Christophe Plantin, o impressor Pedro Moreto. Em 1645 muitos gravadores flamengos seguem em direção a Portugal a fim de aumentar seu campo de trabalho, tal como Lucas Vorsterman. Outra importante família impressora de origem flamenga que se instala em Lisboa é a dos Van Craesbeeck. Entre os anos de 1596 e 1690 os Craesbeeck construíram uma casa impressora comparável às dimensões, estrutura, qualidade e alcance da Oficina Plantiana. Paulo Craesbeeck atua como livreiro, impressor e editor. Impossibilitado de desempenhar todas as funções, conforme afirma Eddy Stols, passa a adotar o nome de seu primo, Lourenço de Anvers. Com as movimentações de 1640, assumiu publicamente uma posição de apoio bragançino e por essa época adotou o título de *Oficina Craesbeeckiana*, para assinar suas impressões⁶⁰.

Dada à dependência de casas impressoras estrangeiras a bibliografia, de modo geral, costuma condenar a qualidade das impressões realizadas em Portugal. Para Eddy Stols, “Os historiadores da impressão e difusão do livro e da leitura tendem a ignorar a contribuição portuguesa ou, quando muito, realçam sobretudo suas falhas, pelo viés do atraso, da política do sigilo ou da censura”⁶¹. Contudo, isso não é relevante enquanto objeto de pesquisa. O importante, para esta dissertação, é o valor político e as alterações iconográficas que foram possíveis apenas graças ao advento das gravuras no período restauracionista.

As gravuras que passaram a circular com maior frequência pelas ruas de Lisboa e Évora, principalmente, muitas vezes eram destacadas de livros impressos, servindo como objetos de decoração, devoção e de proteção, e ainda, como símbolos do alinhamento político de quem as portavam. Assim, carregar um brasão de Avis ou de Bragança, poderia identificar as perspectivas políticas do portador. Esse debate será explorado mais detalhadamente no *Capítulo 2*.

Essas gravuras, conforme se verá, construíam uma visualidade que parecia estar composta por temas que se repetiam e se reformulavam. Isto poderá ser percebido ao se observar as alegorias, símbolos e composições das imagens do *corpus*

⁶⁰ STOLS, Eddy. Livros, Gravuras e Mapas Flamengos nas Rotas Portuguesas da primeira Modernidade. P. 75-77. In: FURTADO, Júnia, KANTOR, Íris, STOLS, Eddy & THOMAS, Werner (orgs). *Um Mundo sobre Papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG. 2014.

⁶¹ Idem. P. 57.

documental utilizados para esta dissertação. Por exemplo, as gravuras selecionadas retomam as profecias de Ourique nas representações visuais do Milagre e nos brasões das casas reais.

Enquanto elemento que dialogava com as expectativas políticas em relação à dinastia dos Bragança, a visualidade podia ser percebida notadamente como partícipe dos argumentos e discursos políticos. Será importante retomar José Antonio Maravall, que afirmava que no período não se tentava “conceituar a imagem, mas dar o conceito feito imagem”⁶². A relação entre texto e imagem, nessa perspectiva, indica uma dimensão visual, a partir da qual, se falava em conceitos, profecias e esperanças. A historiadora María Jordán, ao narrar as experiências visionárias e oníricas de Lucrécia de León, afirma que a mensagem iconográfica fazia parte do cotidiano do seu interlocutor e passou a ser utilizada como um poderoso e eficaz instrumento didático para a transmissão do dogma⁶³.

Considerando que a visão é um modo importante de comunicação e expressão no meio social, assim como a linguagem, Roger Chartier afirma a necessidade de se investigar os modos de ver próprios de cada época tendo no horizonte o contexto específico e categorias que não sejam externas à imagem⁶⁴. Por esse processo de historicizar a fonte visual é possível entender que a imagem não dá acesso ao passado, mas a visões desse passado, a visões próprias da época em que foram formuladas. São, portanto, representações.

O uso de imagens como fonte para o historiador não é inédito. Há que se ressaltar, contudo, que não houve, de modo geral, uma preocupação ou com a materialidade das imagens, ou com a dimensão social das imagens. Com os *Annales* surgiram manifestações enfáticas em favor do uso das fontes visuais nas pesquisas historiográficas. Porém, o que se viu foi o uso dos testemunhos visuais apenas “como tela de fundo dos principais acontecimentos intelectuais e teológicos da Europa Medieval”⁶⁵.

⁶² MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial. 1997. P. 389-390.

⁶³ JORDÁN-ARROYO, María V. *Soñar la Historia: riesgo, creatividad y religión en las profecias de Lucrecia de León*, Editora Siglo XXI, Madri, 2007.

⁶⁴ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. São Paulo: *Revista Estudos Avançados* 11(5). 1991.

⁶⁵ PALOS, Joan Lluís. El encuentro de los historiadores con las imágenes. In: BARROS, Carlos (ed.). *II Congreso Internacional Historia a Debate. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios*

Tradicionalmente, a historiografia política que faz uso de fontes visuais recorre a três metodologias já consolidadas, segundo Joan Lluís Palos: a primeira pressupõe uma eficácia propagandística das imagens⁶⁶; a segunda, associada aos Annales, relaciona imaginário coletivo e a recepção da figura dos governantes⁶⁷; e a terceira, ligada aos estudos do Instituto Warburg, parte da iconologia para a identificação de tradições e estratégias visuais⁶⁸.

Para além desse debate, consideraram-se as afirmações de Ulpiano Meneses a respeito da necessidade de fundamentar uma pesquisa com fontes visuais em uma série imagética, que é mais confiável do que uma imagem isolada. O historiador destaca a importância de se observar, sincrônica e dialogicamente, a sociedade e suas imagens, com a finalidade de se pensar a imagem contextualizada socialmente e pensar a sociedade em suas possibilidades criativas imagéticas⁶⁹.

de Felipe II y Carlos V. Madri. S/D. p. 202. Tradução livre de: “como telón de fondo de los principales acontecimientos intelectuales y teológicos de la Europa Medieval”

⁶⁶ A primeira dessas metodologias deve ser considerada com ressalvas, alerta Palos. Apesar de correntes historiográficas, sociológicas e filosóficas destacarem o caráter político das imagens, e dessa forma, sua capacidade discursiva e propagandística, o historiador recorre a Gombrich para questionar até que ponto podemos considerar as imagens como sistemas simbólicos passíveis de decodificação, uma vez que “no todos los contenidos visuales son necesariamente ‘intencionales’”. Algumas imagens seriam resultados apenas de experimentações de novas técnicas e de modismos, estender uma capacidade simbólica a todas às imagens, indiscriminadamente, geraria uma “sobreinterpretación”, como o caso da pintura holandesa do século XVII, cujas imagens paisagísticas eram interpretadas como “muestras de la nueva sensibilidad burguesa y antiabsolutista”. Idem. p. 134.

⁶⁷ A segunda metodologia recorrentemente utilizada por historiadores, provém dos Annales, que parte de indícios simbólicos para a interpretação de organizações políticas. A crítica que se faz a esse método é que ainda há um grande distanciamento dos aspectos plásticos e formais da materialidade das imagens. Considera-se demasiadamente as “escrófulas” curadas pelo poder religioso e político dos Reis Taumaturgos, ou os monstros e figuras fantásticas do mundo medieval de Claude Kappler enquanto imagens simbólicas em si, como se não possuísem materialidade - Jean Claude Schmitt alerta para o afastamento entre a ciência histórica e a história da arte. BARROS, José D'Assunção. *Teoria da História: a escola dos Annales e a Nova História*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2012.; SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP: EDUSC, 2007. Introdução.

⁶⁸ PALOS (S/D). Op. Cit. P. 137. A terceira opção metodologia mencionada por Joan Lluís Palos é muito criticada por possuir uma hierarquia rígida e tender a identificar um “espírito” de época, além de não possuir um olhar social para a arte. O significado da arte se daria nela mesma. Em oposição a essa corrente, tem-se proposto análises internas das imagens, considerando as imagens enquanto produto artístico em si, e análises externas, considerando o contexto sócio-cultural e material da produção. BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 77.

⁶⁹ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares, *Revista Brasileira de História*. vol.23, nº. 45. 2003.

A partir dessas perspectivas, definições e debates, esta dissertação pretende analisar e relacionar as imagens selecionadas sob um ponto de vista profético-político, em relação ao *Juramento* de Afonso Henriques, e político, no que diz respeito ao uso do brasão de armas como figura emblemática e à “guerra em imagens” travada pelos frontispícios do *Phillipus Prudens*, de 1639, e *Lusitania Liberata*, de 1645.

Para tanto, no capítulo 1, *A representação de Ourique na Iconografia restauracionista*, se abordará a tradição visual do Milagre de Ourique, destacando-se suas narrativas e as alterações imagéticas ocorridas a partir do descobrimento do *Juramento* de Afonso Henriques. A fim de pensar a utilização do *Juramento* enquanto argumento retórico e iconográfico com finalidades proféticas para o movimento restauracionista realizou-se um levantamento de gravuras produzidas de 1632 a 1668. Assim foi possível perceber uma modificação em relação à iconografia anterior a esse período, que passa a ter uma formulação específica a partir de 1632. Essa nova composição visual cria uma sobreposição narrativa de todo o *Juramento* e passa figurar como imagem divulgadora dessa tópica.

No capítulo 2, *Os emblemas de Portugal: a figuração do brasão a partir de Ourique até a Restauração*, se analisará os brasões de armas utilizados pelas dinastias de Avis e Bragança. Inicialmente, partiu-se da caracterização do símbolo que Cristo profetizou a Afonso Henriques no *Juramento*, para então, se identificar os elementos que permanecem e que são modificados nos brasões. Deu-se atenção às árvores genealógicas localizadas dentre a seleção de fontes, uma vez que tornam visível a profecia em relação à 16ª geração atenuada. Dado o caráter emblemático que a heráldica possui, foi necessária uma breve apresentação sobre os princípios e ordenações dos emblemas ao longo dos séculos XVI e XVII. Considerando a localização desses brasões nos frontispícios e folhas de rosto dos textos impressos, abriu-se uma discussão a respeito dos “paratextos” – e formulou-se a ideia de que os brasões atuam como paratextos visuais. Finalmente, dada à profusão de brasões encontrados no levantamento documental, foi possível apresentar e descrever os símbolos usuais das casas dinásticas, que sempre remetem ao Milagre de Ourique. Além disso, nesse capítulo percebeu-se a importância da atuação como gravador de Agostinho Soares Floriano, que assinou inúmeros frontispícios no período restauracionista.

No capítulo 3, *Guerra em Imagens: a disputa do dragão e do leão no Philipus Prudens (1639) e no Lusitania Liberata (1645)*, chegou-se ao entendimento do frontispício como um “campo de batalha” a partir das gravuras dos textos mencionados. Em seguida, fez-se uma caracterização dos textos e das imagens, a fim de pensar os símbolos e tópicos que agregam. Considerando a briga entre leão e dragão nas imagens, pensou-se nas tradições iconográficas de representação desses animais – que poderiam ser símbolos heráldicos e proféticos simultaneamente. A forma visual de apresentação do posicionamento de Caramuel e de Sousa Macedo em relação ao movimento restauracionista, utilizou tópicos emblemáticos recorrentes, assim como colocou o mundo de ponta cabeça com suas formulações. Apesar de muito relacionadas, as imagens dos frontispícios mencionados ainda não foram tratadas pela historiografia a partir de uma leitura profética do *Juramento* e dos brasões de armas. Esse foi o caminho proposto por essa pesquisa.

Por fim, nas *Indicações de Conclusão*, recuperou-se a trajetória da dissertação a partir do apontamento da relação entre Ourique, o *Juramento*, os brasões e os animais em disputa nos frontispícios. Demarcou-se o posicionamento em relação às questões historiográficas, reafirmou-se a importância da chave da *tríade comunicativa* para o trabalho com essas gravuras, e destacou-se o *Juramento* como tópica restauracionista que adaptou e reformulou a iconografia profética e política da época da Restauração.

Capítulo 1 – A representação de Ourique na Iconografia restauracionista

“sem o mito, o passado desaparece”⁷⁰

Neste primeiro capítulo se falará a respeito da construção do Mito de Ourique, e das diferentes narrativas que ajudaram a legitimar o episódio como o fundador do reino português. Dada à centralidade e operatividade da ideia da *triade comunicativa*, será possível perceber como esse lugar-comum era mobilizado para discursos orais, tais como sermões, ou escritos (manuscritos e/ou impressos), até mesmo representados em sua forma visual, por meio da iconografia do tema. As formas com as quais essas narrativas foram representadas visualmente em diferentes suportes, tais como iluminuras em manuscritos, gravuras em impressos, arcos triunfais, óleos sobre tela, entre outros, serão apresentadas. Nesse percurso foi possível identificar as referências a diferentes profecias utilizadas nas composições do Milagre de Ourique. Assim como, as referências bíblicas existentes nessas representações visuais e na paranética restauracionista. Por fim, serão apresentadas as gravuras de Ourique em frontispícios restauracionistas.

• O Juramento e as narrativas de Ourique

A genealogia do poder em Portugal foi mobilizada na Restauração, e mesmo antes, com o início da União Ibérica, a partir de uma narrativa de predestinação que se inicia com a visão/sonho de Afonso Henriques parafraseada na *Introdução*. A construção dessa narrativa enquanto evento profético remete a Fernão Lopes (1380-1460) que escreveu a *Crónica*⁷¹, em 1419. O texto escrito após a Revolução de Avis (1383-1385) foi feito a pedido de d. Duarte (1391-1438), sucessor do Mestre de Avis, d.

⁷⁰ MATOSSO, José (dir.). *História de Portugal. O Antigo Regime (1620-1807)*, HESPAHNA, António Manuel. Editorial Estampa. Lisboa. 1998.

⁷¹ A Crônica inicialmente circulou a partir de 1419 em manuscritos e no site da Biblioteca Nacional Digital da Biblioteca Nacional de Portugal há diversas cópias. VER: <http://purl.pt/index/geral/aut/PT/39569.html>. Para esta pesquisa se utilizará o exemplar impresso, já nos esforços restauracionistas, cujo frontispício será analisado adiante. LOPES, Fernão. *Chronica DelRey D. Joam I de boa memoria e dos reys de Portugal o decimo: primeira parte [-terceira]*. Impressa em Lisboa por Antonio Alvarez. 1644. Disponível em: <http://purl.pt/218>.

João I (1357-1433). A fim de legitimar aquela dinastia por meio de uma sequência de eventos miraculosos, proféticos, divinos e messiânicos, o autor sacralizou d. João I, identificando-o como escolhido por Deus, descendente direto de Afonso Henriques, para salvar o reino luso da dominação castelhana e defender a Fé diante das “gentes mouras”. Segundo Ana Paula Megiani, “essa pode ter sido uma tentativa de atribuir à memória da primeira dinastia portuguesa um caráter semidivino, e até mesmo um espírito messiânico”⁷².

Após a *Crónica* de 1419, outra versão do Milagre de Ourique consolidou-se a partir do texto de Duarte Galvão (1446-1517), no reinado de d. Manuel I (1469-1521). Na segunda crônica, em 1501, Duarte Galvão narrou inúmeros episódios milagrosos e proféticos envolvendo a história de Afonso Henriques e do próprio reino⁷³. Este “pode ter sido o principal meio de inspiração para que D. Sebastião viesse a reconhecer os acontecimentos milagrosos que acompanharam a vida de seu antepassado”⁷⁴. Inspirado pela tradição familiar, em 1570, d. Sebastião (1554-1578) visitou o mosteiro que guardava as armas de Afonso Henriques. Nesse momento já havia uma consolidação do mito, e, ao se lançar ao continente africano, o rei fez questão de levar consigo a espada e o escudo do fundador do reino como amuletos de proteção divina⁷⁵.

Durante a União Ibérica, foi encontrado o *Juramento* que Afonso Henriques teria feito logo após a visão de Cristo no campo de Ourique. O documento, no entanto, foi forjado e localizado, em 1597, em Alcobaça e provavelmente utilizado com interesses de divulgação política⁷⁶. Segundo Ana Isabel Buescu, a narrativa de Ourique, por meio do *Juramento*, passou a ser apropriada em discursos políticos e históricos que sacralizavam as origens do reino. João Carlos Serafim afirma, baseado em um texto de frei José Teixiera, *Adventure Admirable* (1601), que teriam ocorrido algumas tensões entre os frades de Alcobaça e o novo governo real, uma vez que “Filipe

⁷² MEGIANI. Op. Cit. (2003). p. 103.

⁷³ GALVÃO, DUARTE. *Crónica de D. Afonso Henriques: crónicas dos reis de Portugal de D. Sancho I a D. João II*. Manuscrito 1501. Disponível em: <http://purl.pt/24117>. Sabe-se que há uma cópia com anotações marginais de Frei Francisco Brandão, de 1525, disponível em: <http://purl.pt/24117>, que viria a escrever a quinta e sexta partes do *Monarchia Lusytana* no período de 1650 a 1672 – sobre o qual se falará adiante.

⁷⁴ MEGIANI. Op. Cit. (2003) p. 96.

⁷⁵ Idem. p. 89-90.

⁷⁶ BUESCU, Ana Isabel. Vínculos de memória: Ourique e a fundação do reino. In: CENTENO, Y. K. (Coord.) *Portugal: Mitos revisitados*. Coord. de Yvette Kace Centeno. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. P. 17-20.

II teria mostrado vontade de privar o mosteiro de algumas regalias jurisdicionais e, por isso, os frades viram na contingência de vasculhar entre os papéis antigos alguma prova dos privilégios e doações dos reis de Portugal”⁷⁷.

O documento encontrado no Cartório Real do Mosteiro de Alcobaça era um manuscrito em latim, com as assinaturas e selos reais. O texto foi impresso pela primeira vez no *Diálogos de Varia Historia*⁷⁸, de Pedro Mariz e na *Chrónica de Cister* de Bernardo de Brito, em 1602⁷⁹. Depois disso apareceu na obra dedicada a Felipe IV, na *Quarta Parte da Monarchia Lusitania*, de António Brandão⁸⁰. Essa obra, que possuía mais outros 6 volumes, utilizava uma estrutura narrativa, argumentativa e retórica que recorria a temas míticos, messiânicos, religiosos e bíblicos na escrita da história do reino português.

Ourique não foi utilizado apenas pelos defensores de uma casa dinástica fundamentalmente lusa, como também pelos Hasbsburgos espanhóis que se filiaram ao

⁷⁷ SERAFIM, João Carlos Gonçalves. Elevar um rei com vaticínios: textos e pretextos no caso do Rei D. Sebastião de Veneza (1598-1603). *Letras, Santa Maria*, v. 24, n. 49, p. 77-96, jul./dez. 2014. p. 90.

⁷⁸ MARIZ, Pedro. Dialogos de varia historia em que summariamente se referem muytas cousas antigas de Hespanha e todas as mais notaveis q em Portugal acontecerão em suas gloriosas conquistas e depois de ser levantado a Dignidade Real, e outras muytas de outros reynos dignas de memoria: com os retratos de todos os Reys de Portugal. Em Coimbra: na Officina de Antonio de Mariz. 1594. Disponível em: <http://purl.pt/22932>

⁷⁹ BRITO, Bernardo de. Primeyra parte da Chronica de Cistes: onde se contam as cousas principais desta religiam com muytas antiguidades, assi do Reyno de Portugal como de outros muytos da christandade. Em Lisboa: por Pedro Craesbeeck. 1602. Disponível em: <http://purl.pt/22932>

⁸⁰ A obra é composta por muitos volumes e escrita por diferentes mãos. As primeiras partes do *Monarchia Lusytana* é de autoria de Frei Bernardo de Brito. BRITO, BERNARDO. *Monarchia Lusytana: Parte primeira que contem as historias de Portugal desde a criação do mundo te o nascimento de nosso sñor Iesu Christo*. Impresso no Mosteiro de Alcobaça por Alexandre de Siqueira e Antonio Alvarez. 1597. Disponível em: <http://purl.pt/14843>. Segunda Parte, da *Monarchia Lusytana: em que se continhão as historias de Portugal desde o nascimento de Nosso Senhor Jesu Christo, ate ser dado em dote ao Conde Dom Henrique...* Impresso no Mosteiro de São Bernardo em Lisboa por Pedro Craesbeeck. 1609. Disponível em: <http://purl.pt/14094>. Seguido por António Brandão que escreveu as terceira e quarta partes em 1632. BRANDÃO, António. *Terceira Parte da Monarchia Lusytana: que contem a historia de Portugal desde Conde Dom Henrique, até o reinado delRey Dom Afonso Henriques*. Impressa no Mosteiro de São Bernardo em Lisboa por Pedro Craesbeck. 1632. Disponível em: <http://purl.pt/14116>. Quarta parte da *Monarchia Lusytana: que contem a historia de Portugal desde tempo delRey Dom Sancho Primeiro, até todo o reinado delRey D. Afonso III...* Impressa no Mosteiro de São Bernardo em Lisboa por Pedro Craesbeck. 1632. Disponível em: <http://purl.pt/12677>. E por Francisco Brandão, responsável pela quinta e sexta parte do texto, no período de 1650 a 1672. BRANDÃO, Francisco. *Quinta Parte da Monarchia Lusytana: que contem a historia dos primeiros 23. annos delRey D. Dinis*. Impressa em Lisboa na oficina de Paulo Craesbeck. 1650. Disponível em: <http://purl.pt/14191>. Sexta Parte da *Monarchia lusitana: que contem a historia dos últimos vinte & tres annos del Rey Dom Dinis*. Impressa em Lisboa na oficina de João da Costa. 1672. Disponível em: <http://purl.pt/13364>. Além desses há ainda mais três cronistas-mores do reino envolvidos com o texto de 1683 a 1729. JESUS, Frei Rafael de. *Monarqvia Lvsitana Parte Setima: contem a vida de el Rey Dom Affoonso o Quarto por excellencia o Bravo*. Impressa em Lisboa na oficina de Antonio Craesbeeck de Mello. 1683. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=EBNUAAAACAAJ>. SANTOS, Frei Manuel dos. *Oitava Parte da Monarchia Lusitana: que contém a história e sucessos memoráveis do reino de Portugal no tempo de el rei D. Fernando, a eleição de el rei D. João I, com muitas noticias da Europa*. Sem informações.

mito a fim de legitimar sua ascendência e garantir o poder. Exemplo para tanto, é a dedicatória das primeiras partes de *Monarchia Lusytana* aos Felipes de Espanha – de quem dependeria, por meio de toda uma estrutura censória⁸¹, a anuência para sua circulação.

As narrativas sobre Ourique que circulavam antes do aparecimento do *Juramento*, apenas destacavam a aparição de Cristo. Em 1597, muitos detalhes sobre o acontecido emergiram, dando respaldo documental ao momento de fundação do reino. A partir do texto do *Juramento* se divulgou o suposto diálogo travado entre Cristo e Afonso Henriques, no qual um justificava sua aparição para garantir a defesa de seu próprio nome e de anunciar um reino que o teria por símbolo, enquanto que outro demonstrava sua humildade e honra em seguir as promessas feitas.

As profecias de Cristo eram abundantes e gloriosas, o que contrasta com o clima de angústia e desesperança no qual se encontrava Afonso Henriques. Tomado de preocupação e buscando ânimo para compartilhar com seus vassalos, Afonso Henriques se refugiou em sua simples cabana a fim de achar algum conforto com as Sagradas Escrituras. Assim que encontrou a passagem que narra a história de Gedeão, o então príncipe, clamou a Cristo “fortaleza”, pois pelejava por Seu nome. Nesse momento, Afonso Henriques teve a primeira aproximação profética com Cristo: um enviado tranquilizava e garantia a vitória contra os infiéis. Inesperadamente foi desperto do sonho pelo chamado de um homem velho que requisitava sua atenção. Confirmando o sonho, o ancião repetia-lhe o que fora dito enquanto sonhava, e acrescentava a orientação para sair de seus aposentos ao ouvir um sinal sonoro na manhã seguinte. O enviado de Cristo ainda anunciara a proteção que Afonso Henriques e seus descendentes teriam até a 16^o geração:

Senhor, está de bom ânimo: vencerás, vencerás e não serás vencido. És amado do Senhor, porque sobre ti, e sobre teus descendentes depois de ti, tem posto os olhos de sua misericórdia até à décima sexta geração, na qual se diminuirá a descendência, mas na mesma assim diminuída, o mesmo Senhor tornará a pôr os olhos e verá⁸².

⁸¹ MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan. *Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a ciência e a tecnologia. s/c. 2005.

⁸² JURAMENTO ATRIBUÍDO A D. AFONSO HENRIQUES SOBRE A MILAGROSA APARIÇÃO DO CAMPO DE OURIQUE. Ordem de Cister, Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4628654>

Obediente, o príncipe aguardou pela campainha. De repente, o sinal se fez audível e Afonso Henriques deixou sua cabana, armado como se fosse batalhar. Ao se aproximar do campo aberto, viu uma cruz se levantando do horizonte. Quando pôde distinguir Cristo pregado, rodeado por anjos. Crédulo e com muito respeito, Afonso Henriques conta ter se despido e descalçado enquanto chorava de emoção. Assim que conseguiu, o príncipe indagou a Cristo porque aparecer a ele, que já Lhe tinha fé. Ao que foi contestado:

Não te apareci desta maneira para te acrescentar a Fé, mas fortalecer o teu coração neste conflito, e para estabelecer e confirmar sobre firme pedra os princípios do teu Reino. Confia, Afonso, porque não somente vencerás esta batalha, mas todas as outras, em que pelejares contra os inimigos da Cruz. Tua gente acharás alegre para a guerra, e forte, pedindo-te que com nome de Rei entres nesta batalha com título de Rei. Não duvides, mas concede-lhe liberalmente o que te pedirem. Porque Eu sou o que faço e desfazo Reinos e Impérios. E minha vontade é edificar sobre ti e sobre tua geração depois de ti, um Império, para que o meu Nome seja levado a gentes estranhas. E porque os teus sucessores conheçam quem te deu o Reino, fabricarás o teu Escudo de armas com a divisa do preço, com que Eu comprei o género humano, e com o que eu fui comprado dos Judeus. E ser-me-á um Reino santificado, puro na Fé e pela piedade amado⁸³

Após o diálogo, Afonso Henriques conseguiu se erguer e, confiante, pôde dirigir seu exército rumo à vitória profetizada. Sendo aclamado rei na sequência, Afonso Henriques logo orientou que carregaria como divisa os “cinco escudos patidos em cruz, por amor da Cruz e das cinco Chagas de Jesus Cristo, e em cada um trinta dinheiros de prata, e em cima a serpente de Moisés, por ser figura de Cristo”⁸⁴.

A indicação de um período de dificuldades no reino de Portugal criou um alvoroço entre seus súditos a fim de se poder localizar com precisão qual seria a 16ª geração apontada no *Juramento*. Muitos se apoiaram em estudos genealógicos, astrológicos e proféticos para determinarem quando aconteceria e quem encabeçaria a atenuação do reino. Com as movimentações restauracionistas, identificou-se na União das Coroas sob o julgo dos Habsburgo o distanciamento do reino dos olhos de Deus, e na aclamação de João IV, como o momento de recuperação da glória lusa e dos cuidados divinos, profetizados no *Juramento*.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Idem.

Assim narrado e jurado, o Milagre de Ourique ganhou circulação visual, para além das versões manuscritas e impressas anteriormente mencionadas. A seguir se fará um percurso a partir das primeiras visualizações da visão em Ourique, a fim de se pensar as alterações que as representações sofreram até a época da Restauração.

- **As representações visuais de Ourique: uma iconografia**

Elemento central do Milagre, desde as narrativas de Fernão Lopes, a aparição de uma cruz no céu em um momento de batalha já era conhecida na iconografia profética do período. O sonho ou a visão de Constantino, primeiro imperador cristão considerado pela Igreja, era representado nessa mesma formulação e serviu como matriz para a iconografia de Ourique⁸⁵. A narrativa sobre o episódio com Constantino, feita por Eusébio de Cesárea, conta que este estava em vigília durante o dia, suplicando ajuda divina, quando lhe apareceu a cruz no céu com a frase “com este sinal vencerá” (*in hoc signo vinces*). Ao anoitecer daquele dia, Constantino viu o sinal e a frase reforçados por meio de um sonho. Assim, o imperador decidiu adotar o símbolo da cruz na batalha que travaria na sequência. Essa mesma frase também teria sido dita por Cristo a Afonso Henriques no momento do episódio de Ourique e aparece em gravuras.

A narrativa sobre a visão de Constantino possuiria duas versões: a da visão diurna e a do sonho noturno. Na tradição narrativa e iconográfica, teria sido pela experiência onírica e visionária que o imperador adotou a cruz como símbolo de seu poder. Silvério Lima aponta, em sua análise iconográfica sobre as representações de Ourique, que havia muitas referências do episódio de Constantino na narrativa e na iconografia do Milagre. Por exemplo, a estrutura de sonho e de visão; a presença de um interlocutor, que em Constantino é um anjo, e em Afonso Henriques, um ancião; a presença da cruz; a discrepância no número dos exércitos, que possivelmente levaria à derrota tanto Constantino, quanto Afonso Henriques; a aparência similar dos dois personagens. Assim, ambas as iconografias “partilham a mesma concepção de tempo profético, com a sobreposição de planos temporais, mediados pela visão: da Cruz que anuncia a batalha vitoriosa”⁸⁶.

⁸⁵ LIMA. Op. Cit (2010). p. 128.

⁸⁶ LIMA. Op. Cit (2007). p. 333.



Figura 1 – Detalhe “Tavoa Prymeira”, de Simão BENING (Additional Ms. 12531), British Library, Londres.



Figura 2 – Detalhe da visão de Afonso Henriques no fólio da *Genealogia do Infante D. Fernando* (1530-1534) de Simão BENING.

Deste modo, a composição visual em torno do Milagre de Ourique remete à iconografia bíblica cristã baseada na experiência do sonho e da visão. Há índices visuais comuns a partir dos quais é possível identificar o tema da imagem. Nas iluminuras da *Genealogia do Infante D. Fernando* há diversos exemplos de visões, atribuindo sempre, um caráter profético à dinastia lusa. Na “Tavoa Prymeira” na qual se apresenta o “Trôco do Reys Daragam” vê-se uma cena muito similar à visão de Afonso Henriques. A semelhança entre as imagens se dá pela posição do personagem central que está ajoelhado em oração diante de uma cruz no céu (*Figura 1* e *Figura 2*). Os soldados que o acompanham também olham em direção a cruz, da qual saem feixes de luz indicando, assim, a visão. As iluminuras foram encomendada ao iluminador Simão

Bening⁸⁷ e posteriormente a Antônio de Holanda⁸⁸. O próprio infante d. Fernando teria encomendado a genealogia de sua família, indicando a ascendência ligada a episódios e personagens do Antigo Testamento até a casa de Aragão.

⁸⁷ BENING, Simão. *Genealogy of the Infante Dom Fernando of Portugal*. Apresentação da obra no Web Gallery of Art. Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bening/simon/10geneal.html>. Simão Bening (1483-1561) foi um iluminador flamengo e é um dos últimos a trabalhar com essa técnica diante do avanço da impressão de textos e imagens ao longo do século XVI. O tratadista português Francisco de Holanda o elogiou, destacando-o como o melhor de sua época.

⁸⁸ LIMA. Op. Cit. (2010). p.114. Antônio de Holanda (c.1498-c.1570) foi um iluminador português pai do tratadista sobre técnicas de pintura Francisco de Holanda. Iluminou diversos livros de horas da realeza de Portugal. Em sua oficina se iluminou o manuscrito *Livro de Horas de D. João III* (1517-1534); o *Officiale Pontificalium* (1539-1541) manuscrito cujo frontispício apresenta as armas de D. Henrique e emblemas do Santo Ofício; e a primeira parte da *Crônica de D. João I* de Fernão Lopes.



Figura 3 – Detalhe de um fólio da *Genealogia do Infante D. Fernando* (1530-1534) de BENING, Simão. Manuscript (Additional Ms. 12531), 559 x 394 mm British Library, Londres.

A *Figura 3* é um detalhe do fólio duplo intitulado “Tavoa Primeira dos Reis de Portugal”, cuja primeira parte, mostra todo o “Trôco do Cõde Do Anrique”. É

importante destacar que essa representação de Ourique é anterior ao “descobrimento” do *Juramento* de Afonso Henriques, em 1597, apesar de já apresentar um caráter mítico e profético ao episódio fundador do reino.

Nessa primeira representação do Milagre de Ourique (*Figura 3*) percebe-se uma estrutura que permanece em toda a iconografia do episódio, com mais ou menos acréscimos na composição ao longo do tempo. Trata-se da centralidade da visão da cruz. Neste caso, a imagem cria uma área isolada para Afonso Henriques por meio de uma linha curva que se perde no infinito, formada pelos soldados dos exércitos mouros à direita. Predominantemente à esquerda estão as forças portuguesas, cujo efetivo parece insuficiente, mas que já se mostra potente pelos inimigos mortos no canto inferior da imagem. O exército português porta uma bandeira ainda sem os símbolos que após esse momento comporão os brasões e bandeiras do reino. No campo central, protegido e distanciado da batalha está Afonso Henriques, despojado de seu capacete, ajoelhado e olhando a cruz e Cristo que lhe aparece. A fim de se evidenciar e efetivar a comunicação há uma linha de luz dourada emanada da visão (cruz-Cristo) em direção ao visionário (Afonso Henriques).



Figura 4 – Arco dos Oficiais de São Jorge, na entrada de Filipe II em Lisboa (1619), Aparição de Cristo a Afonso Henriques. In: LAVANHA, João Batista. *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III N.S. al Reino de Portugal I Relaçion del Solene Recebimiento que en el se hizo su Magestad*. Madri: Por Thomas Iunti Impressor del Rei N.S., 1622. Gravura em texto impresso.

Essa composição na qual a visão é centralizada e a batalha aparece em segundo plano permaneceu em outras imagens do Milagre de Ourique. A *Figura 4*, datada de 1622 é uma gravura que representa um arco triunfal construído para a entrada de Felipe II em Lisboa em 1619. A gravura do “Arco dos Oficiais da Bandeira de S. Jorge” no relato do cronista-mor João Batista Lavanha propunha uma narrativa continuada de Afonso Henriques à dominação dos Habsburgos espanhóis naquele momento.

A gravura reproduzia um monumento efêmero levantado para uma festa real, que fora elaborado em um programa cenográfico e decorativo das cidades que receberiam o rei, baseado em regras retóricas que alinhavam a imagem da realeza à memória do evento⁸⁹. A cerimônia aconteceu de modo semelhante à entrada de Felipe II em 1581, quando, em Lisboa, foram planejados 19 arcos triunfais efêmeros, que seriam erguidos para dar boas vindas ao rei e, na sequência, desfeitos. Além das edificações também foram apresentadas encenações, visitas, discursos, danças, inúmeros eventos “que prolongavam o efeito visual do evento de rua”⁹⁰, com os arcos triunfais. Nessa primeira entrada (de 1581) o *Arco dos Ourives* representaria a genealogia dos reis portugueses, apresentando a cena do Milagre de Ourique.

A entrada de Felipe III em 1619, em Lisboa mobilizou novamente inúmeros profissionais e referências para ornar os 20 arcos triunfais que se espalhavam pela cidade. Além disso, foram incorporadas aos festejos, novas cerimônias de recepção, como os cortejos fluviais e as 36 novas edificações de arcos triunfais. Nessa segunda visitação do rei já não era necessário provar sua legitimidade, mas reiterar os acordos feitos em Tomar. Megiani destaca que as imagens dos arcos, das danças, dos cortejos, etc. ficaram gravadas em textos, prosas e poesias, no geral impressos, que monumentalizaram as festas.

O arco possui duas colunas paralelas, conectadas por uma base que cobre a edificação. Em ambos os lados, de baixo para cima, vemos cenas de disputas entre soldados. À esquerda, na metade da extensão das colunas, há a figura escultural de um soldado laureado que, com a mão direita empunha uma espada em riste e, com a esquerda, segura uma maquete de um edifício. Abaixo há a inscrição “Haec Gladio &” (esta espada). Ao lado direito, a figura é também de um soldado, talvez romano, com seu capacete com plumas. Na mão direita possui uma tocha, enquanto que, na esquerda,

⁸⁹ MEGIANI, (2004). Op. Cit. P. 144.

⁹⁰ MEGIANI, (2004). Op. Cit. P. 146.

segura um escudo. No degrau abaixo de si há a inscrição “Qvod Regem &” (cujo rei). O arco se ergue para cima, ainda com mais duas cenas de batalhas, nas colunas laterais. Cada paralela termina com outra coluna com capitéis coroados. À esquerda lê-se “Mihi Solvm” (eu só) e à direita “Regnat Fortia” (a força do rei), das faixas que as decoram.

A cobertura do arco é feita por um quadro no qual se vê o Milagre de Ourique (*Figura 5*) e acima de toda estrutura, vemos um cavaleiro montado segurando seu escudo e uma grande bandeira com as armas reais. A flâmula é o topo de toda a estrutura.



Figura 5 – Detalhe da gravura do Arco dos Oficiais de São Jorge, na entrada de Filipe II em Lisboa (1619), Aparição de Cristo a Afonso Henriques. In: LAVANHA, João Batista. Viage de la Catholica Real Magestade del Rei D. Filipe III N.S. al Reino de Portugal I Relaçion del Solene Recebimiento que en el se hizo su Magestad. Madri: Por Thomas Iunti Impressor del Rei N.S., 1622. Gravura em texto impresso.

No quadro central do arco, vê-se Afonso Henriques ajoelhado diante de Cristo e, em segundo plano, a Batalha se desenrola. Nessa representação nem o rei

parece estar despido de algum símbolo que o identifica (geralmente ou o elmo, ou o capacete, ou a espada), nem Cristo aparece pregado na Cruz, mas entre nuvem. Destaca-se que nesta imagem há três das cinco chagas do Salvador (as das mãos esquerda e direita e a do torso) que constam nas armas do reino. Nesta composição há a permanência dos dois planos, como na *Figura 3*. Contudo, não há eixos de luz que os conectem na experiência visionária. A visão é evidenciada nesta estrutura por sua centralidade e destaque de ação ocorrida no primeiro plano da imagem.

Pensando os outros elementos que compõe o Arco, Silvério Lima destaca as frases em latim e a estátua de um personagem montado em cavalo portando a bandeira com as armas de Portugal. O arco estaria composto na lógica de um emblema⁹¹. Na frase posterior à gravura destacada, Afonso Henriques confirma o recebimento das máculas de Cristo como símbolos dos “que por vos hão de padecer” e, na sentença que a antecede, há uma dedicatória ao rei Felipe II. Considerando que o arco fora elaborado na ocasião da visita régia a Portugal, a naturalidade do rei independia de sua legitimidade enquanto herdeiro de Afonso Henriques⁹².

⁹¹ Emblema, segundo João Adolfo Hansen é uma composição de imagem e texto que se referenciam, relacionam e completam mutuamente. Ver: HANSEN. (2006). Op. Cit.

⁹² LIMA. Op. Cit (2010). p. 117.



Figura 6 – Gravura do Milagre de Ourique de FLORIANO, Agostinho Soares. In: ALBERGARIA, Antonio Soares. *Tropheos Lusitanos*. Impresso por Jorge Rodruiguez. Lisboa: 1632. Gravura em texto impresso. Disponível em: <http://purl.pt/12179>

Foi somente em 1632, com o *Tropheus Lusitanos*, que apareceu, entretanto, a primeira representação – já em gravura – reunindo a narrativa ao *Juramento*. Impresso em oitavo, em Lisboa, por Jorge Rodriguez, o livro de Antonio Soares de Albergaria trazia uma série de gravuras de brasões da realeza lusitana – além de armas e brasões da nobreza, gravuras de santos e uma representação do *Juramento* de Afonso Henriques, todas assinadas por Agostinho Soares Floriano⁹³. Antes de apresentar as gravuras de armas e brasões (do rei aos fidalgos)⁹⁴, e depois de uma série de nove imagens de santos, há uma imagem sobre a visão do rei em Ourique. Com a gravura (*Figura 6*), Agostinho Floriano inaugura uma narrativa visual que será muito corrente ao longo dos séculos XVII e XVIII e que trata especificamente do momento do *Juramento* de Afonso Henriques a Cristo, dando destaque, também à figura do velho ancião.

O lado superior esquerdo da gravura é quase totalmente ocupado pela imagem de Cristo crucificado e rodeado por figuras angelicais que apresentam as armas de Portugal. Na mesma linha diagonal, vê-se Afonso Henriques ajoelhado diante daquela imagem. Em sua frente estão dispostos suas armas, luvas, elmo, espada e escudo. No segundo plano, à direita da imagem central, está o rei dormindo sob o livro, visível por uma abertura na tenda. Do lado de fora um soldado a postos atende um velho homem de barba longa, à semelhança de um profeta. Neste mesmo plano, à esquerda do rei, vemos aquele mesmo homem senil tocando um sino. Acima disso se desenrola a cena central de Cristo e do rei.

A gravura de Agostinho Soares Floriano (*Figura 6*) condensa toda a narrativa do *Juramento* de Afonso Henriques em uma composição visual também narrativa. Nessa imagem vemos índices presentes no *Juramento*, tais como o rei ajoelhado, como se rezasse, despido de suas armas, vendo Cristo pregado na cruz; anjos que carregam as armas do novo reino; o velho homem na entrada da cabana do rei enquanto este dormia; o velho fazendo soar o sino e as tendas montadas do exército. No entanto, ao contrário das imagens anteriores, nesta não há a representação dos embates entre os exércitos em disputa. Assim, a batalha perde espaço para a visão de Afonso Henriques de Cristo.

⁹³ ALBERGARIA, Antonio Soares. *Tropheos Lusitanos*. Gravuras de Agostinho Soares Floriano Impresso por Jorge Rodriguez. Lisboa: 1632. Disponível em: <http://purl.pt/12179>.

⁹⁴ Essas outras imagens serão tratadas no capítulo seguinte

Assim como na gravura do arco (*Figura 5*), nesta imagem dá-se uma centralidade à visão de Cristo em primeiro plano. Na *Figura 6* há uma “estrutura recortada” da narrativa que endossa a imagem visual e literária de Ourique como “um dos mitos universais da cristandade do ocidente”⁹⁵. Na gravura percebe-se uma concepção profética de tempo por causa da construção visual de tempos sobrepostos na imagem – algo que não acontece tão simultaneamente nos discursos textuais que emulava. A partir dessa primeira gravura do *Juramento*, o discurso visual das imagens aponta para a imagem da cruz, para a vitória dos exércitos e a consolidação do poder ao mesmo tempo em que trata da retórica profética por meio do uso de composições imagéticas ligadas ao sonho e à visão que permitem a enumeração de temporalidades⁹⁶. Para Silvério Lima, a estrutura retórica do sonho incluída na narrativa do *Juramento* de Afonso Henriques era verossímil e fundamental para a confirmação da profecia sobre o destino de Portugal. O sonho era legitimado pelo texto do *Juramento*, pelas imagens produzidas a partir do episódio de Ourique e pela referência dessas estruturas a outros sonhos e profecias históricas conhecidas no período⁹⁷. Deste modo, “visualizar um sonho no Milagre era aproximar Afonso Henriques de Constantino, Ourique de Roma, o reino de Portugal do Império Romano”⁹⁸.

De acordo com Silvério Lima, “a gravura não é somente uma ilustração do Juramento”⁹⁹, mas se conecta com ele a partir da máxima horaciana do *ut pictura poesis*. Além disso, ao apresentar o *Juramento* e o Milagre em uma só imagem impressa, Agostinho Floriano ultrapassa a ordenação retórica e constrói uma nova composição visual para esses *tópoi* (visual e textual). Nesse sentido, a gravura é a própria visualidade da narrativa, fazendo com que o espectador se lembre do texto ao ver a imagem – e veja a imagem ao ler ou ouvir o texto. A eficácia da “imagem visual” conduzia os observadores ao repertório da memória cristã projetando uma missão divina no destino do reino. É evidente, para Bouza-Álvarez, que a circulação de profecias

⁹⁵ MARQUES. (1986) . Op. Cit. p. 6.

⁹⁶ LIMA (2010). Op. Cit.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ LIMA, Luís Filipe Silvério. Imagens e Figuras de um Rei Sonhador: representações do milagre de Ourique e do Juramento de Afonso Henriques no século XVII. São Paulo: *História*, v. 26, n. 2, 2007. p. 318.

políticas passava pelo formato icônico a fim de se efetivar enquanto argumento de justificação do poder real¹⁰⁰.

Para finalizar este tópico, é importante destacar as alterações iconográficas que a composição do Milagre de Ourique enfrentou ao longo do tempo. Se, a princípio, a cena era representada com importância secundária, destacando-se a centralidade da batalha, como na *Figura 3*, com o descobrimento do *Juramento* (em 1597), o episódio passa a ser figurado com temporalidades sobrepostas, como na *Figura 6*. Isso é importante porque mostra, iconograficamente, a centralidade do *Juramento* e a diminuição da importância da batalha. Essa mudança de planos significa, também, a mudança das importâncias dos acontecimentos. Agora o *Juramento* recebe mais destaque do que propriamente a batalha. Essa mudança iconográfica centraliza outros dois aspectos que identificados na iconografia restauracionista: o brasão, como emblema de Portugal, e a genealogia que dele derivava – isso será melhor abordado no *capítulo 2*.

- **A representação de Ourique em gravuras nos impressos restauracionistas**

Após o acompanhamento das alterações e adaptações que foram incorporadas na iconografia sobre Ourique, nesse tópico o caminho será pelas gravuras impressas nos esforços restauracionistas. Assim, percebeu-se, na maior parte das imagens selecionadas, a estrutura narrativa do *Juramento* anteriormente descrita na *Figura 6* e que é recorrente para as representações desse *topos*, a partir de 1632. É interessante notar que essa gravura serve de base para a *Figura 7*, quando aparece na folha de rosto em um texto de crônica que conta o início da dinastia de Avis – o já mencionado texto de Fernão Lopes impresso em três volumes entre 1643 e 1644¹⁰¹. A gravura ocupa a maior parte da página, junto com o título e o nome do autor da obra.

¹⁰⁰ BOUZA-ÁLVAREZ. (2001). Op. Cit.

¹⁰¹ LIMA (2007). Op. Cit.

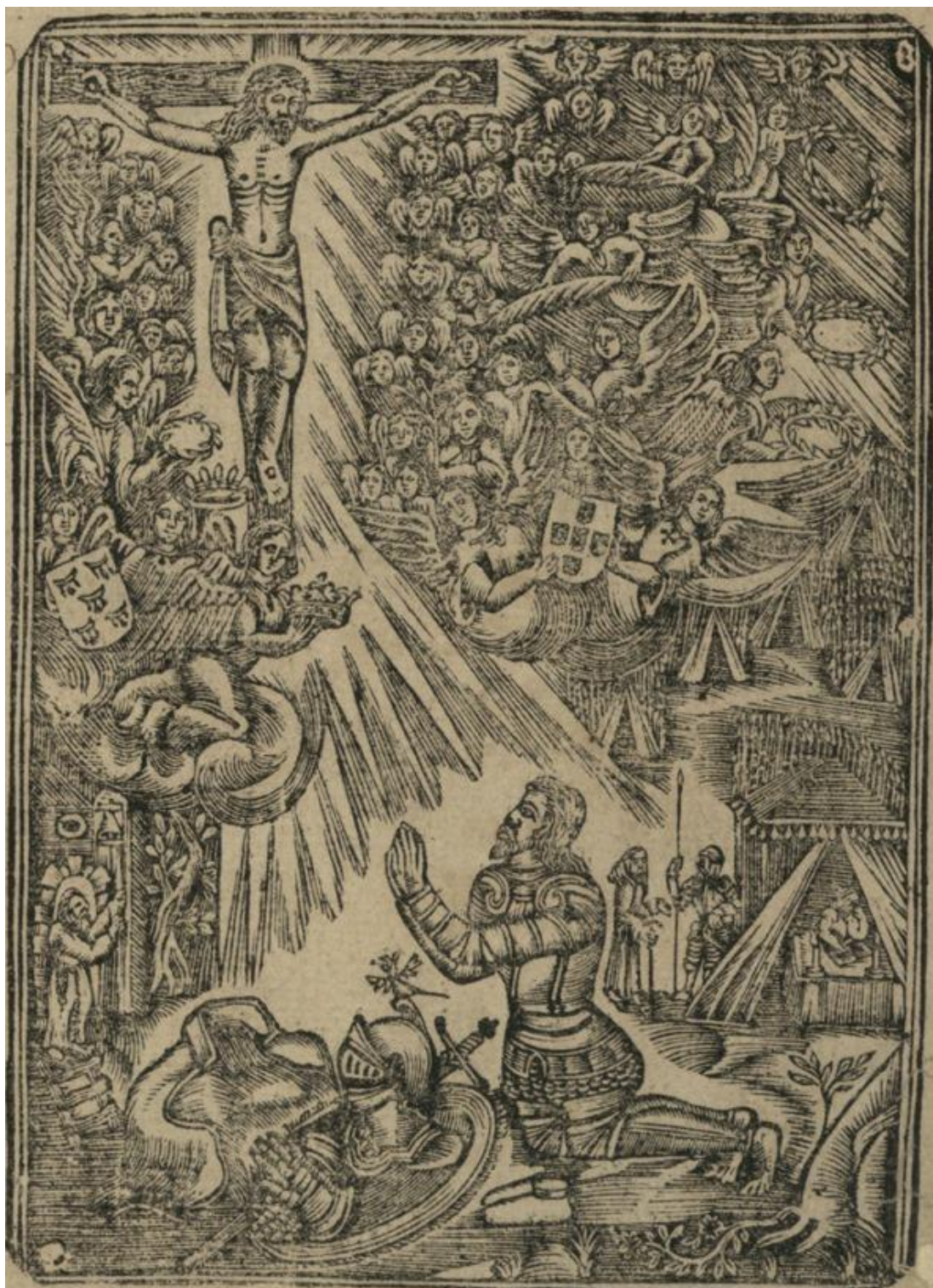


Figura 7 – Gravura na folha de rosto do texto impresso de Fernão Lopes, *Chronica del Rey D. Ioam I.*
 Impresso por Antonio Alvares, em Lisboa. 1643. Disponível em: <http://purl.pt/218>

Na Figura 7 vê-se a cena do Milagre de Ourique, que representa o *Juramento*. Na imagem, Afonso Henriques aparece no centro, ajoelhado e tendo diante

de si, no chão, suas armas, espada, escudo, elmo e luvas. O rei une as mãos em sinal de adoração a Cristo, que aparece crucificado no canto superior esquerdo da imagem. Do crucifixo saem feixes de luz em direção a Afonso Henriques, que recebe dos anjos que ornamentam Cristo, a coroa real e o brasão do novo reino. Em segundo plano, a narrativa se completa com a presença da tenda real, na qual o rei dorme em posição melancólica sobre um livro, à direita e, à esquerda com a figura do ermitão que teria previsto a vitória naquela batalha. A imagem é uma versão visual e impressa do *Juramento*.

Apesar de não se ter localizado, sabe-se que Manuel Gandra, aponta para a existência de outras gravuras sobre o Milagre/*Juramento*. A gravura em madeira (*Figura 7*) é a mesma do *Ivramento com que ElRey Dom Afonso Henriquez confirmou a visão de Christo nosso Senhor*, de 1641¹⁰², impressa também na tipografia de António Álvares. Essa imagem deriva da composição visual e da estrutura da gravura em metal do texto impresso *Tropheos Lvsitanos* (*Figura 6*). Essa mesma gravura também foi utilizada, um ano antes, no frontispício do texto de Duarte Nunes Leão, sobre a história do reino de d. João I até d. Afonso V, impresso às custas de d. Rodrigo da Cunha, arcebispo de Lisboa, também na oficina de António Álvares¹⁰³. Enquanto matriz, essa gravura (*Figura 6*) representa a visão de Afonso Henriques e a origem das armas de Portugal e foi adaptada e reproduzida até o século XIX¹⁰⁴.

Conforme ressalta Lluís Palos e Carrió Invernizzi, essas reimpressões de uma mesma chapa surgiram do desenvolvimento tecnológico da gravação, graças ao crescimento do mercado consumidor de textos e estampas¹⁰⁵. A gravura, em madeira ou em metal, por ser impressa gera uma matriz que pode ser reproduzida diversas vezes, em diferentes conjuntos de textos impressos e por diferentes casas impressoras, por meio do empréstimo da chapa ou da xilogravura. As gravuras em metal, no entanto, seriam raras e destinadas à ornamentação dos impressos mais elaborados com portadas,

¹⁰² GANDRA. Op. Cit. p. 162.

¹⁰³ LEÃO, Duarte Nunes. *Cronicas Del Rey Dõ Ioam de gloriosa memoria o I. deste nome, e dos Reys de Portugal o X. e as dos Reys D. Duarte, e D. Affonso o V: ao muito alto, e muito poderoso Rey Dom Joam o IV. Nosso Senhor/tiradas a luz por ordem do Senhor Dom Rodrigo da Cunha, Arcebisbo de Lisboa: e Autos do levantamento, e juramentos Del Rey N. S. D. Joam o IV. e do Serenissimo Principe D. Theodosio N.S.: e Proposição das Cortes*. Em Lisboa: por António Álvares, impressor Del Rey N. Senhor. 1643. Disponível em: <http://purl.pt/29411>

¹⁰⁴ LIMA, Op. Cit (2010). E BUESCU, Ana Isabel. Vínculos da Memória. In: Centeno, I. K. *Portugal: mitos revisitados*, Lisboa, salamandra, 1993.

¹⁰⁵ CARRIÓ-INVERNIZZI; PALOS. Op. Cit.

brasões e retratos¹⁰⁶. No geral, traziam-se chapas já gravadas para a impressão, muitas vezes feitas por flamengos, ingleses e italianos¹⁰⁷. Segundo Rodrigues da Costa,

em fins do século XVI, e por todo o século XVII, os gravadores estrangeiros, particularmente flamengos abundavam, tanto em Espanha, como em Portugal, e foram êles, de certo, os mestres dos nossos artistas, que bastantes floresceram já no século XVII¹⁰⁸.

Ao se observar os nomes, percursos e história das oficinas tipográficas de Portugal, essa afirmação se comprova. A maior parte dos textos foi impressa na oficina dos Craesbeeck, aprendizes da oficina flamenga plantiana. Por exemplo, o texto de Antônio Pais Veigas, *Principios del Reyno de Portugal Con la vida y hechos de Don Alfonso Henriquez su primero rey*, foi impresso por Paulo Craesbeeck em 1641 em Lisboa. Impresso em espanhol, o texto defende a Restauração da autonomia portuguesa, conquistada por Afonso Henriques em Ourique. O rei fundador é tido como espelho para o príncipe d. Theodosio, a quem o texto é dedicado. O texto relaciona o Milagre de Ourique ao brasão do reino, assim como Afonso Henriques a d. João IV e, portanto, Ourique à Restauração.

¹⁰⁶ Rodrigues da Costa, ao apresentar o gravador seiscentista João Baptista, faz uma série de considerações a respeito da prática da impressão e da gravura em Portugal dos séculos XVII e XVIII. RODRIGUES DA COSTA, J. C. *João Baptista: gravador português do século XVII (1628-1680). Contribuição para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1925. p. 29.

¹⁰⁷ Idem. p. 19.

¹⁰⁸ Idem. p. 29.

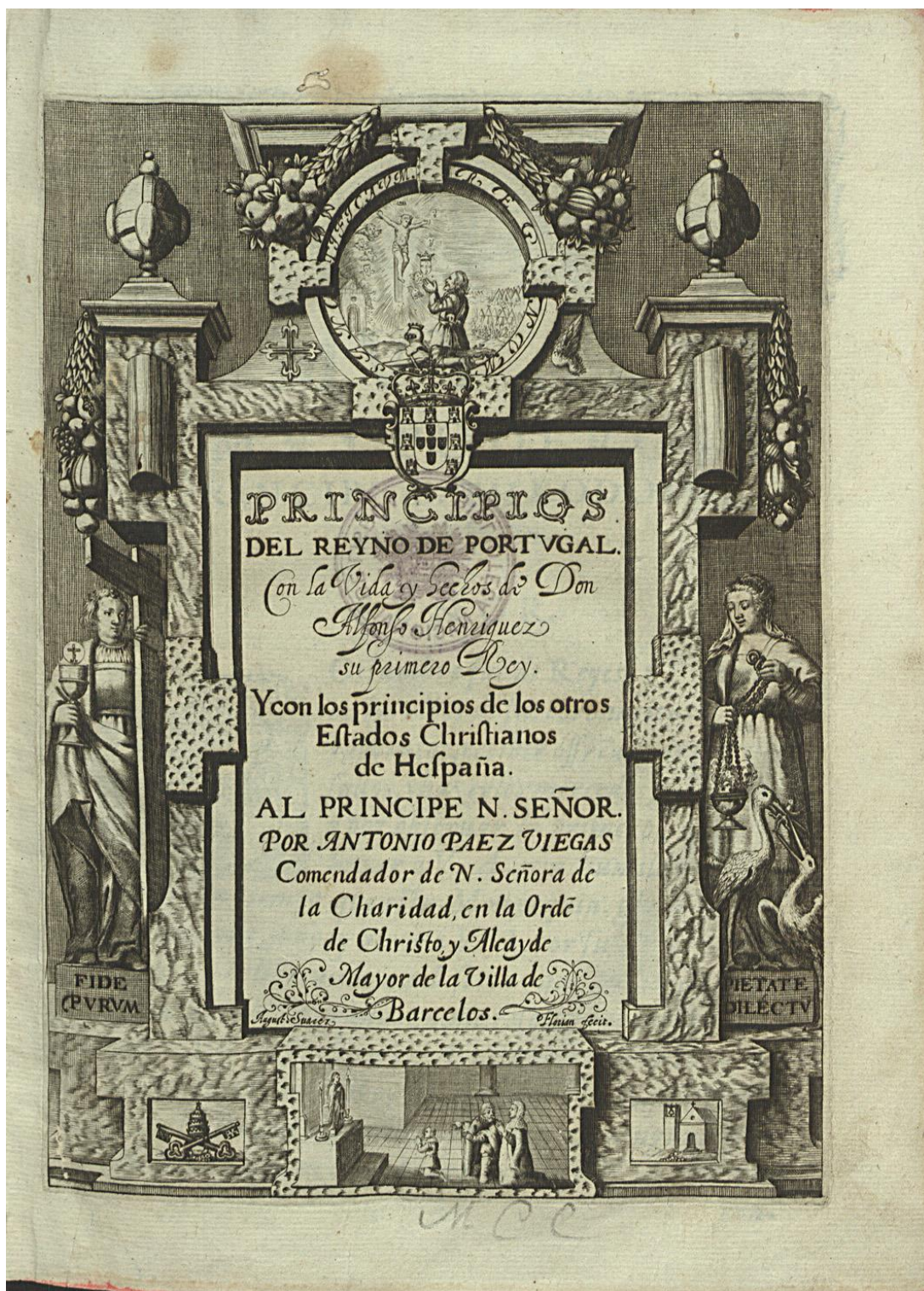


Figura 8 – Frontispício de Agostinho Soares Floriano, para o texto de Antônio Pais Viegas, *Principios del Reyno de Portugal Con la vida y hechos de Don Alfonso Henriquez su primero rey*. Impresso por Paulo Craesbeeck, em Lisboa. 1641. Disponível em: <http://purl.pt/26489>

Pais Viegas se insere em um debate contra Juan Caramuel Lobowitz¹⁰⁹, tratadista que causa um grande debate por conta de seu *Philippus Prudens*, de 1639. Nesse texto, o autor defende o direito da coroa espanhola sobre Portugal, fazendo uso de extensa documentação histórica e jurídica. O texto foi escrito em latim, o que indica a ambição de internacionalização de seus argumentos – esse texto será melhor apresentado no *Capítulo 3*.

No frontispício de Agostinho Soares Floriano (*Figura 8*), de 1641, mesmo gravador da gravura do *Juramento* em 1632, vê-se um pórtico ornamentado, cujo destaque é a cena do episódio de Ourique¹¹⁰. Respectivamente nas laterais esquerda e direita, há a representação alegórica da Fé e da Piedade. Encabeçando a portada há um círculo ornamentado que delimita e destaca a cena do Milagre de Ourique, na qual se vê Cristo crucificado diante de Afonso Henriques ajoelhado e despido de seu elmo e armas. Em posição de oração o rei recebe o brasão de Portugal. A base do frontispício é composta por mais três quadros: o primeiro mostra o emblema do papado (a coroa papal com chaves cruzadas); o segundo é uma cena de outro episódio milagroso envolvendo Afonso Henriques ainda criança e a Virgem; o terceiro quadro apresenta a imagem da capela onde o ermitão toca o sino avisando que Afonso Henriques deveria sair de seus aposentos – essa mesma construção é utilizada na *Figura 9*.

A cena do Milagre de Ourique, na *Figura 8* aparece em uma redoma que encabeça o frontispício e não possui o mesmo destaque, nem os mesmos detalhes e riqueza narrativa, que a gravura da *Figura 6*. Apesar de ambas terem sido gravadas por Agostinho Floriano, percebe-se que no Milagre de Ourique de 1641, a composição difere daquela de 1632. Nesta o rei está mais ereto (assim como na *Figura 9*), o segundo plano é livre, com menos ornamentos e o traço mais sutil. Naquela, o Cristo é proporcionalmente maior que Afonso Henriques, os detalhes e jogo de sombras é mais intenso e o *Juramento* é apresentado com todos os elementos que aparecem no documento textual. Acredita-se que essa diferença entre as *Figuras 6* e *8*, ambas de Agostinho Floriano, deve-se ao espaço de gravação disponível. Na *Figura 6*, o gravador

¹⁰⁹ VER: GANDRA, Op. Cit. E LIMA, Op. Cit. (2010).

¹¹⁰ VIEGAS, Antônio Pais. *Principios del Reyno de Portugal Con la vida y hechos de Don Alfonso Henriquez su primero rey. Y con los principios de los otros estados christianos de Hespaña. Al principe N. Señor. Por Antonio Paez Viegas Comendador de N. Señora de la Charidad, en la ordem de Christo, y alcaide mayor de la villa de Barcelos*. Em Lisboa. 1641 Impresso por Paulo Craesbeck. Gravuras de Agostinho Soares Floriano. Disponível digitalizado no site da Biblioteca Nacional Digital da Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/26489>

possuía uma chapa inteira para compor a narrativa do Milagre e o *Juramento*, enquanto que, na *Figura 7* Agostinho Floriano deveria compor o pórtico para o frontispício do texto Pais Viegas, apresentando o texto e o relacionando com os vários elementos descritos.

Havia, no período, grande recorrência ao culto à Virgem Maria, como *topos* de justificação profética e messiânica da Restauração de Portugal e de seu destino de glórias vindouras. Em 1645, o franciscano Cristóvão de Lisboa, na solenidade da Imaculada Conceição, “sublinhou que o agradecimento ao céu era a via para que ‘muitas outras coroas se houvessem de ajuntar, & sujeitar à de Portugal ora liberto do cativo de Castela’”¹¹¹.

Contudo, a centralidade de Cristo sacralizava a argumentação jurídica a respeito da legitimidade do movimento restauracionista. Segundo Mafalda Soares Cunha e Leonor Freire Costa, Ourique foi muito requisitado, pois seu

potencial legitimador do milagre de Ourique não impedia a simultânea utilização das actas do juramento de Afonso Henriques nas Cortes de Lamego, outro momento mítico da fundação da monarquia, já que nele se procurou a legitimação das formas de sucessão¹¹².

¹¹¹ MARQUES. (1989) Op. Cit. p. 3.

¹¹² COSTA, Leonor Freire e CUNHA, Mafalda Soares da. *D. João IV: 1604 - 1656*. Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa. Temas e Debates: Rio de Mouro. 2008. p. 185.

ALPHONSVS HENRICVS I REX LV SIT.



*Quid mea miratur mundus, quid facta meorum:
Non ego, non illi, sed, Sibi, Christus agit.*

Figura 9 – Gravura do Milagre de Ourique de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*. Impresso por Richardi Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.

Disponível em: <http://purl.pt/25805>

Talvez um dos tratados mais representativos do período, o *Lusitania Liberata* (1645), de Antonio de Souza Macedo¹¹³, recorre à retórica profética messiânica e ao *topos* da eleição divina do reino luso, aos argumentos de cunho legal e jurídico e aos *tópoi* visuais do período. Dentre as 12 gravuras em metal do impresso, figura o Milagre de Ourique, logo após um retrato de d. João IV. Na imagem (*Figura 9*), em primeiro plano, à direita da gravura, vê-se Afonso Henriques ajoelhado, sem elmo, espada ou escudo, que repousam ao seu redor, diante de Cristo preso na cruz, que aparece no canto superior esquerdo da imagem, laureado por nuvens e figuras angelicais. Em segundo plano vê-se uma floresta, à direita, e uma capela, à esquerda. Uma frase corta a imagem diagonalmente, ligando Cristo a Afonso Henriques: “uolo in te et in semine tuo imperium mihi stabilire” (quero em você e na sua semente, meu império estabelecer). Por meio dessa sentença, Cristo profetizaria a descendência do rei luso. Abaixo da gravura, há a inscrição: “Quid mea miratur mundus, quid facta meorum: Non ego, non illi, sed, sibi, Christius agit” (Que o mundo admire os meus feitos, quer os feitos dos meus: Não eu, nem eles, mas Cristo age por si mesmo)¹¹⁴. Essa seria a voz de Afonso Henriques, humildemente afirmando que Cristo fosse reconhecido e louvado em suas ações e vitórias, assim como na de seus descendentes, que portariam a fé cristã.

O tratado de Antonio de Macedo é uma resposta ao debate iniciado por Caramuel. A réplica do autor foi escrita em latim, e com uma estrutura similar ao *Philippus Prudens*. O autor defende a Restauração a partir de um ponto de vista histórico e jurídico ligado às tradições retóricas do messianismo português. No texto, Caramuel é nomeado como “advogado de Castela”. Entre esses dois textos e autores, não há apenas uma questão argumentativa retórica textual. Havia uma “guerra de imagens”, na qual “animais heráldicos lutavam entre si, sob símiles celestes e rodeados de inscrições latinas carregadas de presságios”¹¹⁵, segundo a historiadora Rodríguez Moya. Nas duas obras há gravuras nas quais essa “guerra de imagens” acontece explicitamente na disputa entre dragão e leão, que ora vence, e noutra é vencido – esse embate será tratado no *Capítulo 3*.

¹¹³ MACEDO, António de Souza. *Lusitania Liberata ab injusto Castellorum dominio: Restituta legitimo Principi Serenissimo Joanni IV...* Londres. Na oficina de Richardi Heron. Gravuras de John Droeshout. 1645. Disponível digitalizado no site da Biblioteca Nacional Digital da Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/25805>

¹¹⁴ ALMEIDA, Lilian Pestre. A *Lusitania Liberata* ou a Restauração Portuguesa em Imagens: análise iconológica do conjunto das gravuras da obra de António de Sousa de Macedo. *TALIA DIXIT: Revista Interdisciplinar de Retórica e Historiografia*. N. 6. 2011. Disponível em: <https://www.eweb.unex.es/eweb/arengas/td6.PESTRE.pdf>. p. 96.

¹¹⁵ RODRIGUEZ MOYA. Op. Cit. p. 568

Os embates sobre a legitimidade dos reis Habsburgos em Portugal e sobre a legitimidade de um representante dos Bragança para retomar os poderes e domínios lusos recuperam elementos visuais que participam de uma retórica profética messiânica restauracionista. Se por um lado Ourique é requisitado como argumento restauracionista que atesta a genealogia e a profecia a respeito da glória do destino do reino comandado por um descendente de Afonso Henriques, por outro é utilizado como justificativa para incluir na genealogia e na profecia os Filipes espanhóis, como no frontispício do texto de Caramuel. O argumento profético se tornava “o referencial comum capaz de diluir, no plano das ideias e das crenças, os particularismos regionais, adquirindo eficácia pelos seus efeitos gregários em momentos de particular convulsão política”¹¹⁶.

Por ora, vale destacar um elemento que aparece recorrentemente nesse recorte da iconografia de Ourique: o brasão de Portugal – assunto do próximo capítulo. A partir da narrativa se recupera as trinta moedas pelas quais Cristo teria sido vendido, a fundação do reino, e a vitória contra os cinco reis mouros no brasão de armas do novo reino. Unindo o Juramento, o Mito e os símbolos de Cristo, estabeleceu-se uma ligação entre o Milagre de Ourique e toda a história de Portugal, principalmente no momento da Restauração¹¹⁷.

Pode-se perceber que houve uma adaptação em relação à iconografia de Ourique. O mito foi ressignificado para poder servir aos interesses restauracionistas dos Bragança, nesse sentido adaptaram-se os planos e a construção da narrativa, ficando, como modelo final, as imagens que traziam todo o *Juramento* em suas composições – como inaugurado pela *Figura 6*.

Aliado a essa conclusão, que também é a de Manuel Gandra e Silvério Lima, segundo a qual o padrão iconográfico da narrativa de Ourique se altera após o *Juramento*, deve-se considerar o novo suporte de divulgação dessas composições: a gravura. Por meio da imagem impressa, o Milagre de Ourique passa a circular por

¹¹⁶ COSTA; CUNHA. Op. Cit. p. 184.

¹¹⁷ MEGIANI. Op. Cit., p. 103.

outros públicos e a figurar outras espécies de discursos. Nesse sentido, a gravura imprime uma nova concepção visual ao mito fundador do reino.

Conforme mencionamos, a primeira imagem nessa nova configuração data de 1632, ainda sob a União Ibérica, mas próxima dos questionamentos a Olivares que, somados a outras motivações, desencadearam o 1º de Dezembro de 1640. Essa composição que alia várias temporalidades conseguiu ser vulgarizada visualmente, se tornando matriz para outras imagens, graças ao mecanismo de impressão. O novo padrão iconográfico que alinha todo o *Juramento* se consolida iconograficamente em outras imagens com a circulação da gravura, a partir da qual desenvolvem composições similares, como a *Figura 9*, já durante a Restauração.

Em termos visuais as alterações iconográficas também produzem significados políticos. Afinal, sabe-se que Felipe II fez o *Juramento* ser divulgado, contudo não visualmente. A composição de Agostinho Floriano, de 1632, se apresentou como uma possibilidade de divulgação visual do *Juramento*, ao se considerar que foi executado como uma gravura, cuja circulação poderia ser maior do que qualquer outro suporte. Ao detalhar cada passagem, elemento e símbolo presente no *Juramento*, a gravura no texto de Albergaria, destaca o brasão de armas, que é entregue a Afonso Henriques por uma comitiva de querubins, ao lado de um expressivo raio luminoso que corta diagonalmente a imagem.

Conforme será abordado no próximo capítulo, o brasão de armas adquire uma centralidade ao longo da Restauração, pois passa a ser entendido não apenas como uma divisa, mas como a evocação do acontecido em Ourique. Assim, o brasão atua como emblema e como *figura* para o Milagre de Ourique. Em uma relação metonímia, o brasão de armas assume o papel de Ourique como sinédoque, em que a parte é a divisa e o todo o *Milagre*.

Capítulo 2 – Os emblemas de Portugal: a figuração do brasão a partir de Ourique até a Restauração

“Também se diz que o escudo de Portugal teve sua origem e foi retirado de um sinal semelhante que apareceu no céu e que representa a insígnia da nossa redenção E o que eu tenho por certo é que essas armas começaram com o título do reino na batalha de Ourique, onde o rei Alfonso derrotou cinco reis mouros, e estes, com boas razões, serviu como troféu de uma vitória tão honrosa”¹¹⁸

No capítulo anterior trabalhou-se com as narrativas e as representações do Milagre de Ourique e do *Juramento* de Afonso Henriques. A partir da seriação de imagens, foi possível perceber as alterações e adaptações que o episódio sofreu, especialmente a partir da Restauração. Esses ajustes derivaram de uma iconografia que já existia e que endossa o *Juramento*, assim como reafirma o destino profético de Portugal. Para este capítulo, propõe-se que, em alguma medida, isso tudo é sintetizado e acumulado nos brasões, de forma emblemática.

Neste capítulo interessará o estudo dos brasões das armas portuguesas. Voltar o olhar para os brasões, divisas e insígnias do reino luso é importante uma vez que, conforme conta o *Juramento*, o próprio Cristo orientou o uso dos símbolos por Afonso Henriques e seus descendentes. Além disso, é muito expressiva a quantidade de brasões que figuram nos impressos de 1632 a 1668 – mesmo em textos que não abordem questões sobre a Restauração, o brasão está presente em quase a totalidade das impressões.

Considerando que a menção a Ourique “reforça a origem do reino e da casa real, algo constante em outras representações e documentos genealógicos e heráldicos, em especial, nos ligados às armas portuguesas”¹¹⁹, este capítulo iniciará com a apresentação de algumas árvores genealógicas que trazem o brasão de Portugal como

¹¹⁸ HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de. *Trecientos emblemas morales. Juan de Horozco y Cavarrubias de Leyva*. María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente, edición, traducción, notas y comentarios – Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. 2017. P. 108. Tradução livre de: “Y lo que yo tengo por más cierto es que estas armas comenzaron con el título del reino en la batalla de Ourique, donde el rey Alfonso venció a cinco reyes moros, los cuales, por la alianza y pacto que entre ellos había, llevaban el mismo escudo, y estos, con mucha razón, sirvieron por trofeo de tan honrosa victoria”.

¹¹⁹ LIMA. Op. Cit. (2010). p. 116.

símbolo que retoma a tradição de Afonso Henriques e legitima o rei vigente, d. João IV. Inicialmente serão discutidos os aspectos heráldicos que há no brasão, para então se adentrar nas definições de emblemas e para seu caráter emblemático. Enquanto emblema, o brasão assume a finalidade de comunicação e figurava como sinédoque em relação a Ourique. Em seguida se passará a uma discussão sobre paratextos editoriais e sobre a definição de frontispício enquanto um paratexto iconográfico. Este era o principal espaço para a impressão de gravuras de brasões, já que indicaria um alinhamento do autor e/ou impressor do texto à causa restauracionista. Serão analisados alguns frontispícios que trazem os três tipos de brasões identificados: o brasão de armas de Portugal, o brasão ligado à casa de Avis e o brasão ligado à dinastia Bragança. Isso será importante para rastrear as relações, de fundo político, estabelecidas entre impressores, autores, gravadores e o próprio governo restauracionista.

- **Apontamentos sobre a Heráldica: genealogia restauracionista por meio dos brasões**

Uma série de autores se debruçou sobre o tema da heráldica, passando por cada mudança representativa e simbólica ao longo de toda a Idade Média¹²⁰. Em *Corte na Aldeia*, 1619, Francisco Rodrigues Lobo afirma que os brasões (ou armas) são insígnias da nobreza, conforme seus sobrenomes e filiações¹²¹. Como se sabe, em meados do século XII, as armas já circulavam em escudos (instrumentos bélicos de proteção em guerras medievais)¹²². Nesse uso, segundo Michael Pastoureau, as armas

¹²⁰ Para os estudos de heráldica ver: PASTOUREAU, Michel, *Traité d'Héraldique*, Paris, Bordas, 1979; ROSA, Maria de Lurdes; SEIXAS, Miguel (coord.). *Estudos de Heráldica Medieval*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais : Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos : Caminhos Romanos, 2012; ABRANTES, Marquês de. *Introdução ao Estudo da Heráldica*, Biblioteca Breve /Volume 127. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação. Marquês de Abrantes, 1992; FURTADO, Matheus Silveira. *A heráldica do poder: Símbolos e significados no escudo de D. Afonso Henriques*. Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília para obtenção do grau de licenciado/bacharel em História, sob orientação da Professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro. UNB. Brasília. 2014.

¹²¹ LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. Círculo de Leitores: Lisboa. 1988. P. 32. APUD. DUARTE, Eduardo. A Heráldica Portuguesa na Arte e na Sociedade. *Actas das Conferências. Arte & Sociedade*. Lisboa. 2011. P. 38.

¹²² ABRANTES, Op. Cit. P. 17.

eram signos, que associavam pessoas a grupos e os grupos a interações sociais específicas – de maneira que pressuporiam receptores capazes de decodificá-las¹²³.

A utilização de imagens nos escudos seria uma forma de decorá-los, assim como uma maneira de reforçá-los e torná-los mais resistentes. Assim, se amarravam fios (de cobre, por exemplo) diagonalmente, formando figuras geométricas, tais como cruzes, triângulos, faixas¹²⁴.

É importante lembrar que os brasões são construídos historicamente e que possuem um caráter emblemático fundamental para se entender a presença desses símbolos nos impressos restauracionistas, já que

as armas preenchem sempre (e desde sempre) uma função primordial como emblemas visuais de identificação e, por conseguinte, funcionam como fenómeno comunicacional. As armas têm, assim, os seus emissores, os seus receptores, as suas formas, os seus materiais, as suas localizações, os seus significados tendencialmente variáveis, sobreponíveis, intercambiáveis¹²⁵.

¹²³ PASTOUREAU, Op. Cit.

¹²⁴ ABRANTES, Op. Cit. P. 17.

¹²⁵ SEIXAS, Miguel. Bibliografia de Heráldica Medieval Portuguesa. In. ROSA; SEIXAS. Op. Cit. P. 532.

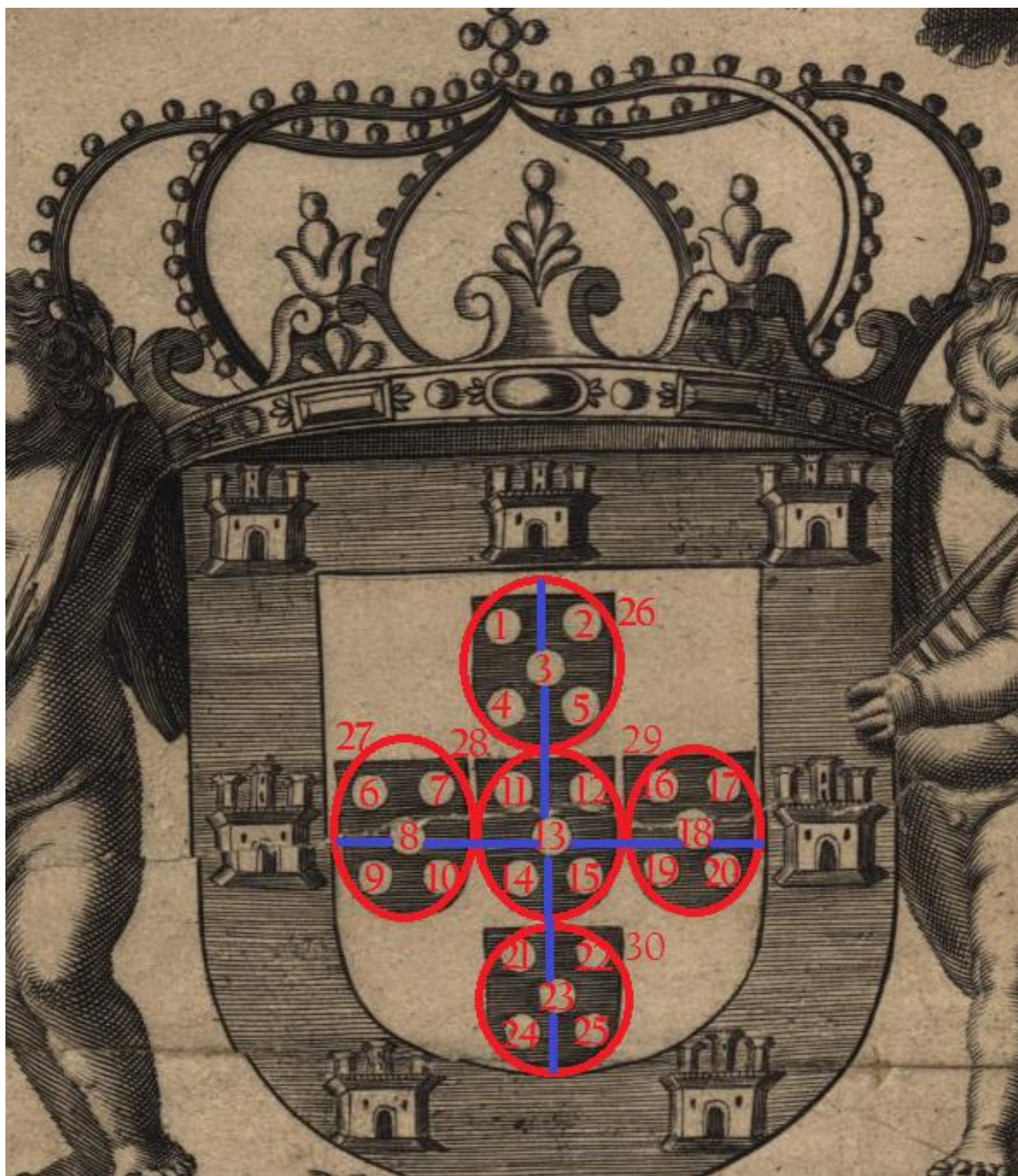


Figura 10 – Detalhe do brsão de armas da *Árvore Genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV*. S/A. c. 1645. Gravura Avulsa. Disponível em: <http://purl.pt/942>

Segundo as fontes e o próprio *Juramento*, o brasão de Portugal tem suas origens no episódio do Milagre de Ourique, quando Afonso Henriques assume a cruz, símbolo de Cristo, como seu próprio sinal. Nesse momento, Cristo teria orientado que

Afonso Henriques fizesse uso das moedas pelas quais teria sido vendido e salvo a humanidade nos símbolos de sua monarquia. O número das trinta moedas, conforme detalhado na *Figura 10*, que traíram Cristo e redimiram o mundo, passaram a ser representadas por meio de escudos e escudetes dispostos no brasão de Portugal. Além disso, as cinco chagas de Cristo coincidia com a quantidade de reis mouros que Afonso Henriques derrotaria na Batalha de Ourique¹²⁶. As cinco chagas, localizadas no peito, punhos e pés de Cristo também formam uma cruz, assim como evidenciado em azul na *Figura 10*.

Assim, o brasão de armas deveria possuir “cinco escudetes postos em cruz, cada um dos quais carregado com cinco besantes em sautor, e bordadura carregada com sete castelos”¹²⁷. Segundo Ernesto Soares antes de uma reforma heráldica em 1485, eram doze os castelos que circulavam perpendicularmente o escudo. Após essa data, reduziu-se a sete castelos endireitados¹²⁸.

Os reis e as famílias nobres fizeram uso desses símbolos, acrescentando novos elementos. Contudo, foi com d. Manuel (1495-1521) que o brasão real começou a ser extensivamente utilizado, figurando em todo tipo de construção, edificação e equipamento urbano, assim como em desenhos, pinturas, iluminuras, e até nos primeiros impressos do período. Eduardo Duarte afirma que tudo que possuísse suporte visual, provavelmente carregaria os brasões de afirmação da dinastia de d. Manuel – assim como a esfera armilar e a cruz da Ordem de Cristo¹²⁹.

É importante retomar o que a bibliografia fala sobre a função das armas, isto é, a de associação de pessoas a grupos, seja familiar, eclesiástico, municipal, dinástico ou real. O uso de um brasão em um documento oficial poderia tanto atuar como o selo e a assinatura do emissor, como também a associação àquela linhagem ou dinastia. As armas reais lusas enfatizam essa ligação ao retomarem Ourique. Nesse

¹²⁶ “Como o principe dom Affonso foy feyto rei e venceo a batalha dourique” (...) “Mais ante que entrasse em batalha, conta a estoria que os seus o acalçaram por Rey, e des entom se chamou Rey de Portugal. E despois que os Reis foram vençudos, como dissems, ElRey dom Affonso de portugal, por memória daqueloe booo aquecimento que lhe deus dera, pos no seu pendam cinco escudos por aqueles cinco Reis, e pose os em cruz por renembrancha da cruz de nosso senhor ieshu christo, e pos em cada huum escudo 5 dinheiros por memoria daquelles 5 dinheiros porque iudas vendeo Jesu christo, e dês y tornouisse pera sua terra muy homramente e com grande vitória”. P.M.H. Scriptores. Volume 1. Fascículo 1. p.27 Apud. FURTADO, M. Op. Cit. p. 13.

¹²⁷ SOARES, Ernesto. *História da gravura artística em Portugal: os artistas e suas obras*. Lisboa: Livraria Sam-Carlos, 1971. P. 2

¹²⁸ Idem. P. 5.

¹²⁹ DUARTE. Op. Cit. P. 41.

sentido, destaca-se a presença de armas reais em duas genealogias impressas durante a Restauração portuguesa.

Nas gravuras apresentadas no capítulo anterior, de 1632 (*Figura 6*), 1641 (*Figura 8*) e 1644 (*Figura 7*), o brasão de Portugal aparece sendo entregue a Afonso Henriques no momento em que vê Cristo a sua frente. Como foi possível perceber, nessas imagens a narrativa do *Juramento* se efetiva visualmente. Na composição do frontispício de 1641, a cena ainda é reforçada por outro brasão que encabeça o quadro no qual se grava o título, autoria e dedicatória do texto. Contudo, encontraram-se outras representações visuais sobre a genealogia e ascendência profética dos reis lusos. As imagens a seguir (*Figuras 11 e 12*) são folhas volantes. Nessas composições, percebe-se a relação entre Afonso Henriques, o brasão e o destino profético português.

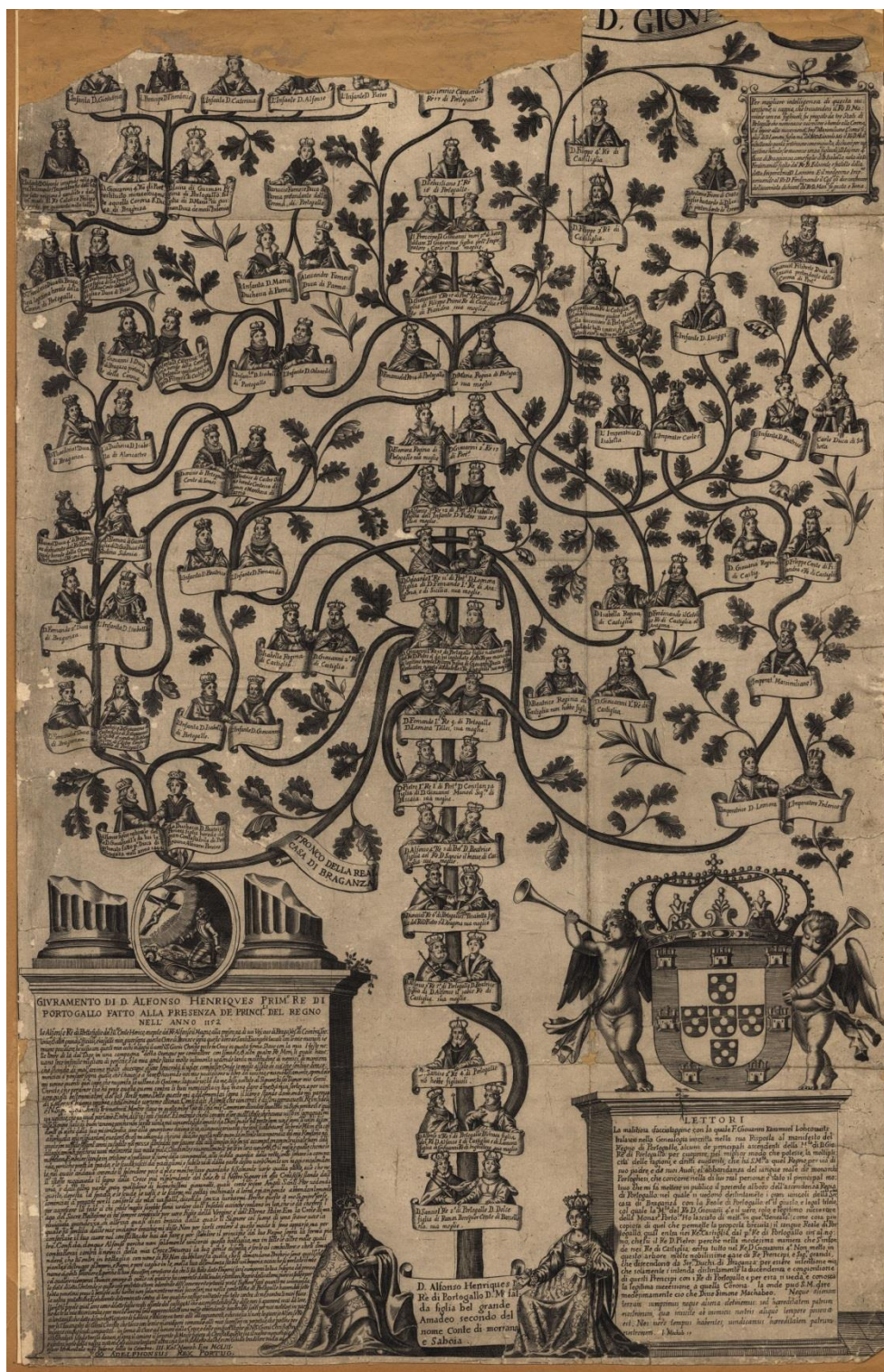


Figura 11 – Árvore Genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV. S/A. c. 1645. Gravura Avulsa.

Disponível em: <http://purl.pt/942>

Na gravura acima (Figura 11) estão reunidos todos os elementos fundadores do reino: o Milagre de Ourique, o Juramento, o brasão com destaque para a

genealogia dos reis de Portugal. A folha avulsa foi impressa em italiano e possui, à direita, um brasão de Portugal ligado à dinastia dos Avis. Os dois anjos laterais com trombetas, atributos de Avis, passaram a ser empregados com maior recorrência nos brasões do início do século XVI, especialmente a partir de 1504 quando, segundo Ernesto Soares, se instituiu a festa do Anjo Custódio, celebrada desde o século anterior¹³⁰. A folha avulsa datada de 1645, porém sem identificação de gravador ou impressor, foi identificada por Joana Fraga como referência que teria inspirado outras genealogias¹³¹.

Na base da árvore aparecem Afonso Henriques e Mafalda de Sabóia como fundadores do reino. O tronco principal da árvore é seguido por 14 casais reais que garantiram a continuação da descendência profética. Esse tronco é interrompido por d. Sebastião (15º rei descendente de Afonso Henriques). A partir de quem, à direita, surge a ramificação dos Filipes Habsburgos. À direita, se desenvolve outra ramificação que, provavelmente, desemboca em d. João IV. Infelizmente o fôlio está deteriorado e não é possível recuperar seu cabeçalho. Contudo, é possível inferir que a copa da árvore seja o duque de Bragança, uma vez que não há novas ramificações a partir de Felipe IV.

Nessa árvore genealógica há três enquadramentos com textos. Na base à esquerda aparece o *Juramento* de Afonso Henriques, de 1152, que é encimado por uma cena do Milagre de Ourique, na qual Cristo crucificado aparece a Afonso Henriques ajoelhado e desarmado (assim como nas imagens trabalhadas no *capítulo 1*); à direita uma mensagem ao leitor, acima da qual aparece um brasão das armas de Portugal ladeado por dois anjos que carregam e tocam trombetas. Esse é o brasão associado à casa de Avis, da qual pertencia d. Sebastião, último rei “legítimo” antes da União das Coroas.

¹³⁰ Soares. (1971). Op. Cit. P. 8.

¹³¹ FRAGA. Op. Cit.



A *Figura 12* também representa uma árvore genealógica do reino português, iniciada por Afonso Henriques cujo nome está na base e nas raízes da árvore que cresce e ganha duas grandes ramificações. O tronco da direita chega à Felipe IV, enquanto que, o da esquerda, nomeia e coroa d. João IV como legítimo rei, descendente do fundador do reino. Os textos dessa folha avulsa estão em latim e dispostos em três caixas em torno da árvore genealógica, assim como na *Figura 11*. Na base da imagem há um enquadramento com o Juramento de Afonso Henriques. À direita, há uma tábua gasta, com rachaduras e sobre a qual pousa uma pomba da paz, que se curva para alcançar um ramo de oliveira. A tábua traz um “compendio de los Priuilegios, que Filippe Segundo prometio conceder al Reyno de Portugal quando fueffe jurado por Rey”, com 25 itens listados. À esquerda, dois anjos seguram uma tapeçaria intitulada por “Leges super successionem in Comitibus Lamegen in ipsa Fûdatione Regni cõdite” (Leis sobre a sucessão nas Cortes de Lamego estabelecidas na mesma fundação do Reino). No canto superior esquerdo, há o brasão das armas de Portugal, com seus escudos, escudetes e moedas. O brasão está coroado e cruzado por trombetas e faixas que anunciam que “in omnem terram exivit sonus eor” (seu nome foi pregado por toda a terra) – frase anunciada por Cristo a Afonso Henriques no campo em Ourique.



*Mascula dum fuerit, seruat me, linea, primum;
Subsidium extincta, femina, proles, erit.*

Figura 13 – Gravura de Árvore Genealógica de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*. Impresso por Richardi Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.

Disponível em: <http://purl.pt/25805>

A gravura acima está no texto *Lusitania Liberata* (1645) e foi impressa em um conjunto de outras imagens que dialogam com os símbolos da Restauração. A

construção visual da *Figura 13* remete à tradição iconográfica cristã de representação da Árvore de Jessé. Segundo Lilian Pestre, esse tema iconográfico é recorrentemente composto por três elementos: Jessé como raiz da árvore; tronco com ramificações, nas quais aparecem os nomes dos antepassados de Jesus e de seus profetas; e flor, que poderia ser o próprio Jesus ou Maria, sua mãe¹³².

Conforme percebeu Joana Fraga, colocar o rei na base da árvore genealógica parece ser recorrente para o período. O rei figuraria como o grande patriarca, a base da família, as raízes de toda a história do reino. De seu corpo cresce o tronco forte, que se abre em diversas ramificações, todas elas sempre conectadas às raízes. Cada ramo é resultado da força do tronco e aparece para perpetuar suas raízes.

Nessa gravura (*Figura 13*) não há o brasão, que, em outras circunstâncias, poderia substituir a figura de Afonso Henriques, mobilizando, em apenas um símbolo, toda a tradição e genealogia que derivava de Ourique. Na imagem vê-se o rei Emmanuel (Manuel), deitado no chão como se dormisse. Contudo, seus olhos estão abertos. O rei está em vigília e apoia sua cabeça com a mão, numa referência à posição melancólica na qual os sonhadores eram representados tradicionalmente desde o século XV. Do corpo do rei uma árvore se ergue, seu tronco e galhos são compostos por quinze medalhões coroados, nos quais se inscreve, em latim, o nome de seus descendentes. D. Manuel foi o primeiro rei luso a ser aclamado por ter ligação de primeiro grau com a família real – era primo de João II, a quem sucedeu. Em sua regência os domínios do reino foram aumentados, dada a conquista da rota marítima para a Índia e para o Brasil.

Identificado como 14º geração, d. Manuel também figura no frontispício do *Lusitania Liberata* (1645) por meio do símbolo da esfera armilar. O rei foi representado nas gravuras das Ordenações Manuelinas, de 1514, impressas por Valentim Fernandes, entre o cetro real, a esfera armilar, o brasão de armas e a frase “a Deus no céu, e a ti na terra”¹³³. Assim, a d. Manuel era atribuída uma seleção divina, relacionando seu império à corte celestial de Cristo, que o teria escolhido como representante de Seu nome e Sua fé. Esses traços messiânicos e proféticos continuavam a promessa feita a Afonso Henriques em Ourique e eram reforçados na perspectiva

¹³² ALMEIDA, Lilian Pestre. A presença da grande mãe no imaginário brasileiro (formas e motivos barrocos). *Organon*. 16/1989. P. 179. Para o tema da Árvore de Jessé na arte portuguesa ver também: GONÇALVES, Flávio. A “Árvore de Jessé” na Arte Portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras*. 1986.

¹³³ GAMA, Angélica Barros. As Ordenações Manuelinas, a tipografia e os descobrimentos: a construção de um ideal régio de justiça no governo do Império Ultramarino português. *Navigator* 13. 2011.

sebastianista. Nessa imagem, d. Sebastião é identificado como pertencente à 16ª geração. Desaparecido em Álcacer-Quibir o rei retornaria tão logo fosse necessário para comprovar a profecia de Ourique e do Encoberto.

De acordo com a tradição heráldica, os brasões poderiam carregar elementos distintivos de uma mesma genealogia. Assim, a adição de outros símbolos diferenciariam as dinastias¹³⁴. Até o momento foi possível visualizar duas configurações possíveis para as armas reais. Uma com o brasão real coroado, e o brasão ligado à dinastia Avis, cujo atributo são os dois anjos nas laterais que carregam o brasão e o anunciam com suas trombetas. Ao longo da Restauração percebe-se a recorrência desses dois brasões e de um terceiro: o brasão dos Bragança – conforme se verá adiante. No geral, os brasões, se destacam por seu caráter emblemático. Por isso será importante, no próximo tópico, uma aproximação das definições de Emblema.

- **O caráter emblemático dos Brasões**

“compus um pequeno livro de epigramas que intitulei Emblemas. Pois com cada um dos epigramas descrevo alguma coisa tirada ou da Natureza ou da História de maneira a fazer ver alguma coisa de elegante, a partir da qual os pintores, os ourives, os fundidores possam inventar essa espécie de objetos que chamamos brasão”¹³⁵.

Segundo a bibliografia, há confusões sobre as definições dos gêneros pictóricos comuns nos livros impressos dos séculos XVI, XVII e XVIII. Assim, parece que emblemas, brasões, divisas e empresas acabam significando a mesma coisa. Marquês de Abrantes, para solucionar as confusões, afirma que os emblemas são representações de ideais morais ou religiosas, já as empresas seriam essas representações em um âmbito aristocrático e individual ou familiar¹³⁶. No *II Cannocchiale Aristotélico*, de 1654, Tesauro define “emblema” como a modalidade criada por Alciato e Steyner:

um Símbolo Popular; composto de Figura e Palavras, significante como Argumento algum Documento referente à vida humana: e por isso, exposto

¹³⁴ ABRANTES. Op. Cit.

¹³⁵ ALCIATO, André. *Les Emblèmes. Fac-simile de l'édition lyonnaise Macé-Bohomme de 1551*. Paris: Klincksieck, 1997. 16-17. Apud. HANSEN, João Adolfo. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista Chilena de Literatura*, n. 85. Nov. 2013.

¹³⁶ ABRANTES. Op. Cit. P. 62.

como friso e ornamento nos Quadros, nas Salas, nos Aparatos, nas Academias, ou impresso nos livros com Imagens e explicações para o público ensinamento do Povo¹³⁷.

O emblema se diferencia de outras “formas icono-verbales” como as empresas, por possuir três partes diferentes: a *inscriptio* “o lema que dá título al emblema”; a *pictura* “o imagen simbólica”; e a *suscriptio* “declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen”¹³⁸. Nesta chave, João Adolfo Hansen acredita que o emblema seja a “figuração de noções de validade coletiva”, cuja intenção pode ser a de aconselhamento moral, assim como de exaltação de ações exemplares, enquanto que a empresa “figura um propósito heroico particular” que nunca pode ser representado em uma forma que não seja a imagética¹³⁹. Uma empresa, inicialmente, era reconhecida como a divisão de uma área em um escudo ou em uma bandeira, preenchida por uma imagem que não precisa ser simétrica em relação a um texto escrito que a acompanha, ao contrário do emblema “em que a imagem e o epigrama mantêm a relação proporcional de semelhança, pois imitam o mesmo conceito por meios, formas e substâncias diferentes”¹⁴⁰. A empresa é constituída por uma imagem, sem qualquer grafia linguística, já o emblema é composto por três partes: o mote, a imagem e o epigrama¹⁴¹. Contudo, os emblemas podem ainda se apresentar em três formas distintas: uma apenas composta pelo mote e discurso; outra que conta apenas com o mote e a imagem; e, por fim, a forma mais conhecida com os três elementos já mencionados.

Com a publicação do livro de Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, publicado em Augsburg em 1531, considera-se a “inauguração” desse gênero de impresso. O impressor Henrich Steyner achou por bem acrescentar imagens aos emblemas na segunda edição. No formato como conhecemos, o texto passou a ser considerado o mais influente e bem sucedido empreendimento tipográfico tendo sido editado centenas de vezes, no próprio século XVI. Porém, é importante destacar que esse não foi um evento isolado, mas resultado de uma tradição visual simbólica que

¹³⁷ (Tesauro 694). Apud. HANSEN (2013). Op. Cit. P. 54.

¹³⁸ ALCIATO. Emblemas. Ed. Sebastián, Santiago. Madri: Akal. 1993. p. 9)

¹³⁹ HANSEN (2013). Op. Cit.

¹⁴⁰ Idem. P. 65-66.

¹⁴¹ Ver: HANSEN (2013); LÓPEZ POZA, Sagrario. Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual. In: CHARTIER, Roger e ESPEJO, Carmen (eds.). *La aparición del periodismo en Europa: Comunicación y propaganda en el Barroco*. Marcial Pons Historia. 2012. Segundo a bibliografia, divisa e empresa são nomes diferentes para uma mesma representação visual. Para Sagrario López Poza, a tradição francesa chama de divisa, enquanto que a ibérica fala em empresas, já para Hansen a nomenclatura mudou a partir do século XVI de modo geral.

carregava elementos históricos da visualidade construída até então. Alfredo Grieco afirma que “a fórmula editorial, embora híbrida, era perfeita: quando os caracteres móveis de metal (para os textos) se juntaram aos bloquinhos de madeira das xilografuras (para as imagens), a carreira do livro ilustrado estava assegurada”¹⁴².

Ao longo dos séculos XVI e XVII inúmeros livros desses gêneros foram impressos, apoiados pelas novas tecnologias de reprodução de imagens. Entre 1531 e 1700 mais de 6.500 livros de emblemas foram produzidos. Essa ampla produção provocou uma grande emulação de temas e tópicos nos séculos XVI e XVII¹⁴³. Um dos tratados ilustrados com maior repercussão foi o *Iconologia* de Cesare Ripa, de 1593.

Diante da profusão de livros de emblemas e de imagens impressas de todo o tipo, Cesare Ripa encarregou-se de criar “a chave das alegorias dos séculos XVII e XVIII”¹⁴⁴ a partir de referências clássicas, medievais e coetâneas. O *Iconologia* passou por diferentes edições posteriores, inclusive em outros idiomas. O livro é uma espécie de dicionário, com conceitos organizados alfabeticamente, e apresentados em formas alegóricas visuais.

O livro de empresas de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas*, ou *Empresas Políticas*, impresso em 1640, em Munique, também teve grande circulação no mundo ibérico. Percebe-se isso ao se observar as várias reimpressões, traduções e revisões do próprio autor, que precisou fazer uma série de mudanças, tanto pelas erratas que se multiplicavam da primeira edição, quanto em relação a aspectos formais e referenciais do texto, além de mudanças nas representações visuais. O autor também teria recebido orientações no sentido de retirar os elogios que fazia ao conde duque Olivares, cuja figura já vinha sendo muito questionada¹⁴⁵.

O frontispício e as 100 imagens do livro reimpresso em 1642 foram feitas pela família de gravadores Sadeler. Essa família de gravadores atuava desde, pelo

¹⁴² GRIECO, Alfredo. Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à *Iconologia* de Cesare Ripa *ALCEU* - v.3 - n.6 - p. 79 a 92 - jan./jun. 2003. P.80

¹⁴³ LÓPEZ POZA, Sagrario. Los Libros de Emblemas: género editorial, género literário y fuente de erudición. *Emblemática. Insula* 833. 2016.

¹⁴⁴ GRIECO. Op. Cit. P. 89.

¹⁴⁵ LÓPEZ POZA, Sagrario. Variantes en las Portadas y en las *Picturae* de las dos versiones de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo. In: CORNELLES, Víctor Mínguez. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*: Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999.

menos, 1600 – inclusive tendo gravado um livro editado por Christophe Plantin, com ilustrações de C. van den Broeck, *Humanae Salutis Monumenta*, de Benito Arias Montano. Nessa nova edição as referências mitológicas foram substituídas por passagens bíblicas, o que fez com que o livro perdesse eficácia icônica, segundo López Poza¹⁴⁶.

Essas referências também apareciam como herança dos bestiários medievais para a composição dos livros de emblemas e dos brasões posteriormente. Livros de emblema como o de Andrés Ferrer de Valdecebro (1620-1680), consideravam os animais em seus hábitos, comportamentos e morfologia a fim de extrair uma lição moral dessa observação – no período muitos autores afirmavam que se aprendia mais “observando os brutos que os homens”¹⁴⁷, já que o mundo seria um livro aberto por Deus para que os homens conhecessem sua mensagem¹⁴⁸.

Pode-se, então, interpretar a figura de animais nos brasões como atributos e virtudes que se transfeririam a quem os carregasse como distintivo. De tal forma que o pelicano sacrificial e eucarístico, no brasão de Avis, figura a doação, o sacrifício e a filantropia de Cristo para com a humanidade e da Dinastia dos Avis para o reino. O pelicano é a “ave rompente sangue no peito para sustentamento e criação de seus filhos, que no ninho tem consigo”¹⁴⁹, e é o símbolo das “intenções paternalistas do rei para com os seus súbditos”. Essa mensagem se intensifica quando é associado, em brasões coetâneos, ao mote “Pola lei e pola grei”, que fala sobre a servidão real pelo bem do povo; e o dragão dos Bragança figura a guarda, o cuidado e a vigilância do rei com o reino, também figura a ideia de que nenhuma honra vem sem grande esforço.

Palavras e imagens se unem como ferramentas de comunicação: no mote as palavras sintetizam o conceito, a imagem os emula e os epigramas os explicam¹⁵⁰. De acordo com as ordenações, o mote deveria ser agudo, breve e certo. Apesar de alguns emblemistas os comporem, muitas vezes eram utilizadas sentenças clássicas, ou passagens bíblicas, a fim de que elas se tornassem o conceito do emblema. A imagem

¹⁴⁶ LÓPEZ POZA (1999). Op. Cit. P. 631-635.

¹⁴⁷ Tradução livre de: “observando a los brutos que a los hombres”. Entrada de Ferrer de Valdecebro. Deleitando enseña: uma lección de emblemática. Universidade de Navarra. Disponível em: [http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/11/2_Ferrer_de_Valdecebro%2C_Andres_\(1620-1680\).html](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/11/2_Ferrer_de_Valdecebro%2C_Andres_(1620-1680).html)

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ SOARES. (1971). Op. Cit. p. 4.

¹⁵⁰ LÓPEZ POZA, (2012). Op. Cit. P. 38.

impressa era central na concepção do emblema, portanto, deveria figurar na memória das pessoas, para que fosse utilizada nos momentos oportunos. A finalidade do epigrama era a de explicar o conceito e a imagem, descrevendo a imagem e concluindo com o aspectos moral da composição¹⁵¹.

Apesar de texto e imagem possuir suas próprias regras interpretativas, ambas partilhavam o mesmo *topos* no emblema. Contudo, cabe apontar que os emblemas, enquanto imagens impressas, não correspondem totalmente à definição de *pintura/pictura*. Deve-se lembrar de que as imagens, corpo dos emblemas, eram gravuras, muitas vezes em madeira ou em metal. As imagens impressas se inserem na lógica da impressão, da reproduzibilidade, da velocidade de circulação, da abundância de cópias. Hansen se fixa no caráter pictórico (visual e simbólico) das imagens, sem mencionar as questões que envolvem o suporte em que elas são reproduzidas. Ainda segundo Hansen, essa questão não é essencial, uma vez que o essencial é a tópica representada, que “pode ser figurado em artes diferentes, pois o que importa é o modo da imitação segundo os gêneros”¹⁵². Completando o que o autor já anunciava, é interessante, também, considerar as formulações do suporte gráfico visual e as dinâmicas (técnicas e sociais) nas quais as imagens participam, conforme orientou Flavia Galli. Ao se utilizar como fonte de análise imagens impressas não se deve apenas considerar a ordenação retórica do *ut pictura poesis*, como é necessário acrescentar as especificidades dessa nova modalidade de suporte visual, o impresso. É preciso, portanto, pesar as condições materiais de produção da imagem impressa, assim como, se considerar as possibilidades de circulação que esse novo suporte oferece, sobretudo ao se pensar os brasões impressos em frontispícios.

O brasão de Portugal foi utilizado de modo heráldico em diferentes suportes, tais como portais, edificações, fortalezas, frontispícios, selos etc. Esses usos atribuíam ao brasão um caráter emblemático e emulativo em relação à fundação do reino, conforme orientado em Ourique¹⁵³. Assim, “as quinas e os castelos com a coroa não significavam apenas a pertença do rei, mas o orgulho de todo um reino e a marca de uma sociedade que havia posto fim ao domínio espanhol”¹⁵⁴. Sobre os suportes de representação do brasão, será importante falar da localização dessas imagens nos textos

¹⁵¹ Idem. P. 40-42.

¹⁵² HANSEN. (2013) Op. Cit. P. 54.

¹⁵³ DUARTE. Op. Cit. p. 41.

¹⁵⁴ Idem. P. 44.

impressos. Assim, se passará a uma breve apresentação do que é um frontispício, e sua importância para o conjunto de um texto impresso.

- **Paratextos iconográficos e os brasões de Portugal**

Os brasões, conforme foi possível identificar a partir do cotejo com as fontes, estão localizados frequentemente no frontispício ou na página de rosto do texto impresso. A presença do brasão em contato direto com seu público alvo, seja pela presença no frontispício ou na folha de rosto, revela uma intenção de comunicação discursiva específica. Como será visto adiante, alguns autores afirmam que essa localização das imagens pode servir como fonte para pesquisas sobre a recepção dos impressos no período. Nessa perspectiva, os autores entendem que o frontispício pode influenciar o leitor em escolher ou não o texto¹⁵⁵.

Por isso interessa, agora, apresentar as perspectivas de alguns pesquisadores que se dedicaram a identificar, definir e compreender os elementos paratextuais de um documento impresso. Essas pesquisas se concentram, fundamentalmente, no século de ouro hispânico e em textos literários, como o sucesso editorial de Dom Quixote. A pesquisadora Anne Cayela afirma que o conceito de paratexto ganhou forma apenas com a materialidade tipográfica do século XVII, quando passaram a ter destaque as “preliminares” do texto oficial, jurídico, eclesiástico e literário¹⁵⁶. Já Michel Moner define paratexto como qualquer elemento textual ou gráfico que aparece em um impresso e que, com ele, estabeleça alguma relação de

¹⁵⁵ VER: BRIZUELA CASTILLO, María Luisa. *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura da Facultad de Filología da Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madri. 2015. Disponível em: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Mlbrizuela/BRIZUELA_CASTILLO_Luisa_Tesis.pdf. E RODRÍGUEZ TEMPERLEY, María Mercedes. Ecdótica e iconografía: reflexiones sobre el arte de editar textos con imágenes. *Olivar*, 15(22). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. 2014. Disponível em: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a10>

¹⁵⁶ CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d’Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe. siècle*, Genebra: Librairie Droz, 1996. _____ “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”, *Criticón*, 79, 2000, pp. 37-46.

introdução, explicação e compreensão de sua leitura¹⁵⁷. Outro pesquisador que se dedica aos estudos em torno de elementos textuais (ou verbais) que acompanham os impressos, é Gérard Genette. Os paratextos textuais são compostos por título, autoria, prefácios, introduções, índices, entrevistas, etc., ou seja, todos os elementos que não são o coração do texto, mas que compartilham seu estatuto linguístico: “no mais das vezes, portanto, o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é texto”¹⁵⁸.

Para além dos paratextos textuais, o autor descreve rapidamente, já que não é seu centro de estudos, elementos icônicos e tipográficos como manifestações paratextuais de editoração. Genette afirma que as primeiras páginas de um conjunto impresso era o “local essencial do paratexto editorial”¹⁵⁹. Assim, junto com o nome do autor, o título, o nome dos impressores ou da casa impressora, dos tradutores ou prefeciadores e das dedicatórias, poderia vir alguma imagem como emblemas dos envolvidos na impressão, ornamentos variados, ou mesmo uma portada arquitetônica, “espécie de entrada em forma de pórtico mais ou menos monumental chamado frontispício”¹⁶⁰.

Assim, o paratexto é composto por elementos que antecedem e marginalizam o texto em si. A partir das definições de Gérard Genette, se considerará, também, o frontispício como um elemento paratextual. Essa perspectiva parece ser muito apropriada ao se estudar os frontispícios de textos restauracionistas que circularam por Portugal. Nesse caso, identificou-se uma “guerra de imagens”¹⁶¹ entre duas imagens na portada de obras coetâneas, a saber, o texto de Caramuel, de 1639 e o *Lusitania Liberata*, de 1645, que serão analisado no capítulo seguinte.

Por ora, é importante apresentar o trabalho com frontispícios desenvolvido por pesquisadores como Marc Fumaroli, Pierre Civil e Jorge Victor Souza, que os consideram fundamentais na análise de um texto impresso. Interessado nas práticas retóricas, como o *ut pictura poesis* nos séculos XVI e XVII, Fumaroli afirma que essa foi a “idade de ouro” desse elemento paratextual. Já o historiador Pierre Civil além de considerar os frontispícios como paratextos, afirma que eles podem ser fontes

¹⁵⁷ Moner, Michel. Introducción. In: ARREDONDO, María Soledad, CIVIL, Pierre, MONER, Michel (org.). *Paratextos en la Literatura Española. Siglos XV-XVIII*. Madri: Casa de Velázquez. 2009. p. XI.

¹⁵⁸ GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2009. p. 14.

¹⁵⁹ Idem. p. 27.

¹⁶⁰ Idem. p. 35.

¹⁶¹ RODRIGUEZ MOYA. Op. Cit.

de pesquisas sobre relações de poder devido ao complexo sistema de comunicação visual existente nos seiscentos.

Pierre Civil afirma que havia uma multiplicidade de formatos em frontispícios ilustrados que poderiam introduzir um texto impresso, tais como “puerta, portal, umbral, arco de triunfo, fachada, retablo, retrato, rostro del libro, teatro, espejo, cartel, captatio”¹⁶². A função dessas imagens nos frontispícios era a de apresentar, e orientar a leitura, particularizando o livro impresso e instigando o leitor. Essas estruturas arquitetônicas foram incorporadas por gravadores do norte europeu a fim de organizarem a apresentação do texto, sem, no entanto, desconsiderarem a dimensão estética e decorativa do próprio frontispício.

Enquanto paratexto iconográfico, o frontispício poderia atuar como uma “arma de papel” uma vez que as imagens possuíam uma engenhosidade retórica em relação aos textos. Assim, frontispício e texto (ou paratexto iconográfico, paratextos textuais e texto) se relacionariam a partir do conteúdo da obra. Para Pierre Civil,

Mediante a combinação de imagem e texto, pode adiantar o assunto sobre o qual tratará o livro. Composições plásticas como retratos, alegorias, escudos e emblemas ilustram a questão principal, identificam os protagonistas da obra ou esclarecem os conceitos morais sob os quais se escreveu a obra¹⁶³.

Pierre Civil afirma que, na relação de texto e imagem nos frontispícios, se destaca os efeitos das práticas de leitura iniciadas por um elemento paratextual iconográfico. A mediação da imagem, segundo o autor, passaria a determinar o suporte visual da leitura, de modo que se deve “considerar o dispositivo inaugural do livro de acordo com um esquema diferente que se propõe a olhar para a imagem, ler o livro e, por fim, reler a imagem rearticulando os sinais”¹⁶⁴.

Esses pesquisadores indicam que a atenção dispensada aos escritos, por seus autores e impressores, é a mesma que dedicavam aos frontispícios ilustrados. A ordenação retórica de textos e imagens os tornava indissociáveis no produto final

¹⁶² CIVIL, Pierre. El Frontispicio y su Declaración en Algunos Libros del Siglo de Oro Español. In: ARREDONDO, CIVIL, MONER. Op. Cit. p. 519.

¹⁶³ Ibidem. p. 521. Tradução livre de: “mediante la combinación de imagen y texto, suele adelantar el tema sobre el que versará el libro. Composiciones plásticas con retratos, alegorías, escudos y emblemas ilustran el asunto principal, identifican a los protagonistas de la obra o aclaran los conceptos morales bajo los que se ha escrito la obra”.

¹⁶⁴ Ibidem. p. 539. Tradução livre de: “considerar el dispositivo inaugural del libro según un esquema distinto que propone mirar la imagen, luego ler el texto y, por fin, volver a ler la imagen como reticulación de signos”

impresso, a fim de que fosse lido como uma unidade. O pesquisador Louis Marin já anunciava que a função do frontispício era ser como um prefácio visual¹⁶⁵, que elegeria a gravura como o elemento visual mais importante de todo o material impresso. Pois anunciava ao leitor o conteúdo, sentido e posicionamento do texto. O frontispício, assim, possuiria um caráter eloquente, se relacionando com todos os outros elementos paratextuais, assim como com o texto em si, para apresentá-los de modo pedagógico e em outra chave de leitura, independente do domínio das letras.

Os historiadores Joana Fraga e Lluís Palos afirmam que no contexto político do século XVII os textos impressos se tornaram um instrumento indispensável e foi aliado a todo o sistema de comunicação visual que a Igreja havia criado nos espaços ibéricos¹⁶⁶. As imagens, então, passaram a ser inseridas nos textos e muitas vezes circularam de forma autônoma, após serem extraídas de forma mecânica, por meio de cortes ou rompimentos, dos seus suportes originais. Ainda que impressos, os textos eram, muitas vezes, carregados em folhas, sem a costura da encadernação, o que facilitava a inserção de gravuras avulsas mesmo após a avaliação das instituições censórias¹⁶⁷. As próprias gravuras avulsas podiam alcançar uma circulação paralela aos textos impressos, assim como, as imagens originalmente impressas nos textos, podiam ser recortadas, o que resultaria no estabelecimento de outros usos e, até mesmo, ocupação de outros espaços de circulação. Segundo Fraga e Palos, grande parte dessas imagens possuía uma mensagem tão explícita que não podiam deixar dúvidas quanto as suas intenções¹⁶⁸.

- **Os brasões de Portugal impressos em textos restauracionistas**

O historiador Diogo Ramada Curto, ao se propor a uma história de impressores e livreiros em Portugal, afirma que as práticas de escrita e de impressão, nos quinhentos, eram organizadas a partir de uma cultura política baseada em relações

¹⁶⁵ “Le frontispice est on le sait, une espèce de préface en image, une image em lisière de livre et de lisière de as lecture”. MARIN, Louis. Préface en image : le frontispice des *Contes* de Perrault, in: *Europe*, n° 739-740, novembre-décembre 1990, p. 114.

¹⁶⁶ FRAGA, Joana E PALOS, Joan-Lluís. Trois Révoltes en Images: la Catalogne, le Portugal et Naples dans les années 1640. In: HUGON, Alain Hugon E MERLE, Alexandra Merle (ed.). *Soulèvements, révoltes, révolutions*. Madri: Casa de Velázquez (158). 2016. P. 122.

¹⁶⁷ MARTINS, M. Op. Cit.

¹⁶⁸ FRAGA E PALOS. Op. Cit. p. 123.

de mecenato e de distribuição de autorizações régias¹⁶⁹. As técnicas e práticas de impressão não eram muito definidas, de modo que é difícil, muitas vezes, identificar exatamente o campo de atuação das pessoas. As categorias de impressores e livreiros eram indistintas, segundo Ramada Curto. Deste modo, as pessoas que participavam desses ofícios estavam sujeitas a fortes pressões sociais, à lógica de distribuição de privilégios e, de alguma forma, sempre com fortes envolvimento políticos¹⁷⁰.

No período do processo restauracionista, dentre as fontes selecionadas, identificaram-se 9 impressores que atuaram em Portugal e três em territórios estrangeiros (Antuérpia, Inglaterra e França). Esse número é significativamente menor do que menciona Ramada Curto sobre o século anterior. O historiador identificou 20 livreiros em Lisboa em 1552 e 31 livreiros e impressores em 1565. Contudo, esses 9 impressores estão arrolados entre os 4 que a pesquisadora Ana Cristina Torres consegue identificar como ativos em Lisboa, a partir de uma documentação inquisitorial¹⁷¹.

Assim como outros pesquisadores, Ramada Curto afirma que o mercado editorial português sofria muita concorrência com a qualidade e estrutura material de produção de estrangeiros. Os principais impressores estrangeiros para os textos restauracionistas são: Guillelmo do Monnier, impressor real na França que imprimiu, em Nantes, o *Resorreçam de Portugal, e morte fatal de Castella: dividida em duas partes* (1642) de Manuel Homem, pseudônimo de Fernão Homem de Figueiredo, sobre o qual se falará adiante; Balthasar Moretti, da oficina Plantiana, que imprimiu na Antuérpia, o texto de Caramuel Lobkowitz, *Phillipus Prudens* (1639) e Richard Heron, que imprimiu, em Londres, uma resposta de Antonio de Sousa de Macedo, *Lusitania Liberata* (1645) ao texto de 1639.

Dentre os outros 9 impresores, ao menos em 4 foi possível perceber a posse de chapas de diferentes brasões. A oficina craesbeekiana se destaca por ter impresso os três brasões, de 1641 a 1644, o brasão de Avis e o brasão de armas de

¹⁶⁹ CURTO, Diogo Ramada. *Para a História dos Livreiros e Impressores em Portugal: notas a propósito da oficina de Plantin*. In: FURTADO, Júnia, KANTOR, Íris, SROLS, Eddy E Thomas, Werner. *Um Mundo sobre Papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/ Editora UFMG. 2014. p. 153.

¹⁷⁰ Idem.

¹⁷¹ TORRES, Ana Cristina. A marca tipográfica e outros símbolos dos impressores de nome António Álvares. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias*. Iconografia do livro impresso. V. 33. 2014. Disponível em: <https://cultura.revues.org/2390>

Portugal, simultaneamente; em 1645, os brasões de Bragança e o brasão de armas de Portugal, no ano seguinte apenas este, e em 1647 apenas o da nova dinastia; em 1649 imprimiu o de Avis e o de Bragança; em 1650 apenas o de Bragança; em 1653, novamente o de Avis e o de Bragança; em 1655 volta-se a imprimir o brasão de armas de Portugal; em 1657 o de Bragança; e em 1668 o brasão de armas de Portugal.

Toda produção de impressos da oficina craesbeeckiana teve início em Antuérpia, onde Pedro Craesbeeck aprendeu a função na oficina plantiana, comandada por Cristóvão Plantin e Baltasar Moretus. Essa casa impressora foi uma das mais potentes durante os séculos XVI e XVII e teve grandes ramificações em todo o mundo ibérico e hispano-americano. Quando das entradas de Filipe II de Espanha em Portugal, os Craesbeeck publicaram diversos textos, ganhando destaque junto ao rei. Após enfrentarem uma baixa no número de impressões, entre 1630 e 1640, a casa impressora se dedicou a publicar diferentes textos de cunho restauracionista, a fim de se aproximar do novo governo – até conseguir o título de impressor do rei¹⁷².

No que concerne ao período restauracionista, Baltasar Moretus, aprendiz na oficina craesbeeckiana, foi o responsável pela impressão do o texto de Caramuel Lobkowitz, *Phillipus Prudens* (1639), conforme já mencionado. Os filhos de Craesbeeck deram continuidade à atividade familiar, tendo aberto oficina de impressão também em Coimbra e outra em Lisboa, sob o comando de Lourenço de Anveres – que utilizou o brasão de armas de Portugal em impressão de 1542 e o brasão dos Bragança neste ano e em 1644. Conforme destaca Sousa Viterbo, deve-se relacionar a existência de tipos e chapas iguais nas duas oficinas pelos laços “patrícios”¹⁷³.

A oficina plantiana, de acordo com Ana Pinheiro, possui uma retórica em sua tipografia em relação às imagens impressas em textos, que é possível identificar a partir da análise da materialidade dos impressos. Esse discurso organizativo de texto e imagem indica a dupla capacidade do artefato em mobilizar a leitura-visão do público¹⁷⁴.

¹⁷² Fraga, Op. Cit. p. 246-247.

¹⁷³ VITERBO, SOUSA. *A Gravura em Portugal. Breves apontamentos para a sua história*. Lisboa: Typo. Da Casa da Moeda e Papel Sellado. 1909.

¹⁷⁴ PINHEIRO, Ana Virginia. Cimélios Flamengos que Atravessaram o Mar: uma página ilustrada da Real Biblioteca Portuguesa na Biblioteca Nacional Brasileira. In: FURTADO, Júnia, KANTOR, Íris, STOLS, Eddy & THOMAS, Werner (orgs). *Um Mundo sobre Papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG. 2014. P. 373-374.

Na oficina de Antonio Alvarez se imprimiu o brasão de armas de Portugal (1641) e o brasão de Avis (1643). Essa casa impressora funcionou de 1585 a 1659, Antonio Alvarez tinha origem castelhana, onde aprendeu o ofício e o perpetuou em sua família. Apenas em 1618, seu filho solicitou permissão para abrir uma loja de livreiro, que lhe foi negada, apesar de, efetivamente, ter atuado como livreiro, vendendo e editando textos¹⁷⁵. O neto homônimo de António Álvares sucedeu Lourenço Craesbeeck, após sua mudança para Coimbra, sendo nomeado impressor régio por d. João IV¹⁷⁶.

Mais tarde vê-se a atuação de Henrique Valente de Oliveira, que publicou o brasão de armas de Portugal em 1656 e o brasão associados à dinastia de Avis em 1659. Contudo, ainda não se encontrou mais informações sobre a atuação desse impressor.

Além deles, ainda imprimiram brasões de armas de Portugal Jorge Rodrigues, duas vezes em 1641 e novamente no ano seguinte; Manoel da Silva, que também imprimiu o brasão de armas de Portugal duas vezes em 1641; Domingos Lopes Rosa imprimiu o brasão de armas de Portugal em 1642 e 1647; e Domingos Carneiro em 1661. Essas impressões de brasões de armas de Portugal nas portadas de textos restauracionistas podem ter relação com o alinhamento político ou agradecimento de mercês dos autores e/ou impressores. O pesquisador Artur Anselmo afirma que esse era um hábito recorrente quando

eles próprios usavam a sua arte para homenagearem os seus patrocinadores, imprimindo em lugar de destaque os símbolos nacionais ou os brasões de famílias nobres. Sucedeu isso também na generalidade dos países europeus, e mais ainda naqueles em que a identidade nacional era mais viva¹⁷⁷.

Nesse cenário amplo, interessa mais destacar que os processos de impressão favoreciam a reprodução dessas imagens. As chapas que serviam à reprodução dos brasões também podiam ganhar circulação entre as casas impressoras, permitindo que uma mesma imagem fosse impressa por diferentes impressores. Além

¹⁷⁵ TORRES, Ana Cristina. A marca tipográfica e outros símbolos dos impressores de nome António Álvares. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias. Iconografia do livro impresso*. V. 33. 2014.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ ANSELMO, Artur. Armas nacionais portuguesas como marcas tipográficas. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias. Iconografia do livro impresso*. V. 33. 2014. Disponível em: <https://cultura.revues.org/2409>.

disso, um impressor poderia possuir mais de uma chapa com o tema “brasão de armas de Portugal”.

Paralelamente a atuação dos impressores, é importante destacar a ação dos gravadores. De acordo com Joana Fraga há grandes dificuldades em se encontrar informações a respeito da autoria das gravuras em Portugal, uma vez que muitas não vinham assinadas¹⁷⁸. Para isso seria necessária uma pesquisa sistemática em torno das redes estabelecidas no mundo dos impressos em Portugal durante os séculos XVI e XVII.

Com os impressores já mencionados pode-se ver a atuação de três gravadores que atuaram em Portugal, Agostinho Soares Floriano, que assina gravuras tanto com António Álvares, como com a família dos Craesbeeck, e fez imagens do brasão de Avis; Cristiano Lobo que trabalhou com Lourenço de Anveres, gravando um brasão de Bragança; e João Batista, que também atuou ao lado de António Álvares confeccionando um brasão de Avis. Nos textos impressos fora de Portugal, há a atuação, como gravadores, de Jacob Neefs¹⁷⁹, que trabalhou para a oficina plantiana, nas gravuras do texto de Caramuel e de John Droeshout¹⁸⁰, que assinou as gravuras do *Lusitania Liberata* impresso por Richard Heron.

Os gravadores que aceitavam trabalhar para a constituição de uma nova imagem real, segundo Joana Fraga e Joan-Lluís Palos, apesar da má qualidade, se esforçavam para criar com eficácia uma “dignidade real”. Para tanto, certamente, recorriam a lugares comuns já estabelecidos na cultura lusitana, tais como Ourique¹⁸¹. Os autores afirmam que não haveria muito que se fazer em Portugal, dadas às condições de produção artística. Haveria também, nesse contexto, a ausência de pintores para retratos reais, por isso, recorria-se aos gravadores, que “por falta de alternativa, muitos desses impressores optavam por reciclar imagens existentes e lhes atribuir novos significados, o que permitiu com que eles pudessem reduzir os custos e garantir uma

¹⁷⁸ FRAGA. Op. Cit. p. 22.

¹⁷⁹ Há poucas informações sobre a vida e obra de Jacob Neefs. Viveu de 1610 a 1660, tendo sido aluno de Lucas Vorsterman (1624-1667) que gravou portadas para inúmeros autores lusos. Neefs trabalhou para pintores como Rubens e Van-Dyck. SOARES (1971). Op. Cit. P. 655.

¹⁸⁰ Poucas informações biográficas foram encontradas sobre este gravador. Lilian Pestre data sua vida de 1596 a 1652, e traça suas relações familiares no ofício de gravador. Ernesto Soares afirma que, ao contrário do que se acredita, John Droeshout é da escola flamenga de gravura. ALMEIDA (2011). Op. Cit. P. 89. SOARES, (1971). Op. Cit. P. 241.

¹⁸¹ FRAGA; PALOS. Op. Cit. p. 135.

difusão mínima”¹⁸². Ainda segundo Joana Fraga e Lluís Palos, as imagens que conseguiram sobreviver foram executadas, em sua maioria, fora das fronteiras lusas¹⁸³.

¹⁸² Tradução livre: Faute d’alternative, bon nombre de ces imprimeries optèrent pour recycler des images existantes en leur donnant de nouvelles significations, ce qui leur permettait au passage de réduire les coûts et de garantir une diffusion minimale. Idem. p. 125-126.

¹⁸³ Idem.



Figura 14 – Brasão de Portugal associado à dinastia dos Avis de João Baptista, no tratado de Gregório de Almeida (pseudônimo de João de Vasconcelos), *Restauração de Portugal Prodigiosa*, impressa por António Álvares em Lisboa. 1643. Frontispício. Disponível em: <http://purl.pt/11978>

O gravador João Baptista, segundo Rodrigues Costa, ganhou fama com a gravura de um mapa de um engenheiro francês que atuou nas batalhas de Elvas (1658-1659) durante as guerras de Restauração, publicada em 1662. Na gravura, João Baptista adicionou nas margens os batalhões das tropas de Portugal e de Castela. A maior parte de sua produção foi impressa na oficina dos Craesbececk. Contudo, em 1645, João Baptista gravou um brasão luso no texto de Fr. Luis da Natividade, *Divindade do Filho de Deus Jesus Cristo Redemptor e Salvador do Mundo mostrada nos encômios divinos, com que a Igreja Catholica a festeja nos dias classicos de suas solemnidades*, na oficina de Lourenço de Anveres. O brasão ocuparia metade do frontispício, e estaria assinado – prática bastante incomum quando o assunto era brasões¹⁸⁴. Talvez esse brasão tenha sido uma reprodução daquele que ilustra a página de rosto do texto de João de Vasconcelos, *Restauração de Portugal Prodigiosa*, 1643 (Figura 14).

A gravura ocupa a maior parte de todo o fôlio e apresenta o brasão de Portugal coroadado e ornamentado por duas figuras aladas que seguram bastiões com o símbolo da Cruz, remetendo à visão de Afonso Henriques. Abaixo, à esquerda, há uma esfera armilar que representa o domínio sobre o orbe, e, à direita, um pelicano que alimenta seus filhotes, em referência à caridade de Cristo. Ao centro, há o símbolo de Portugal, conforme se verá a partir do frontispício de *Lusitania Liberata* no Capítulo 3.

O texto de João de Vasconcelos, conforme já mencionado anteriormente, está ligado à tradição profética do Encoberto. Esse legado ganhou força com a circulação¹⁸⁵ das *Trovas* de Bandarra. As *Trovas* do sapateiro de Trancoso foram produzidas pelos anos de 1540. Segundo Jacqueline Hermann têm matrizes judaicas, cristãs e pagãs evidentes¹⁸⁶ e foram consideradas por João Lucio de Azevedo como “o evangelho do sebastianismo”¹⁸⁷, tendo se popularizado entre cristãos novos e velhos e, principalmente, entre “pessoas influentes e com acesso à corte”¹⁸⁸. A primeira edição impressa de 1603 teve sua estrutura organizada por D. João de Castro, que tinha a intenção de convencer a todos os leitores de que se tratavam de profecias

¹⁸⁴ RODRIGUES DA COSTA, Op. Cit. p. 103-104.

¹⁸⁵ FRANÇA, Op. Cit. p. 247.

¹⁸⁶ HERMANN, Jacqueline. As Trovas de Gonçalo Annaes Bandarra (Portugal, Século XVII) notas para a abordagem de uma fonte. *Anais do XVII Simpósio Nacional de História* – ANPUH, São Paulo, 1993.

¹⁸⁷ AZEVEDO. Op. Cit. p. 8.

¹⁸⁸ HERMANN. (1993). Op. Cit.

sebastianistas¹⁸⁹. Uma outra edição de 1643 é dividida em três sonhos e teve maior circulação sendo aquela à qual se recorria principalmente a partir do século XVIII¹⁹⁰.

¹⁸⁹ FERREIRA, Rafaela Dias Chaves. *As versões seiscentistas das Trovas de Bandarra e as noções de pertencimento ao reino de Portugal*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UNIFESP. Guarulhos. 2014.

¹⁹⁰ Ver: LIMA, Luís Filipe Silvério. O percurso das Trovas de Bandarra: circulação letrada de um profeta iletrado. In: ALGRANTI, Leila Mezan; MEGIANI, Ana Paula Torres. (org.). *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico (séc. XVI-XIX)*. São Paulo: Alameda, 2009.



Figura 15 – Anônimo, “Bandarra” in: MANUEL, Homem [Fernão Homem de Figueiredo, pseud.]. *Resorreiçam de Portugal e morte fatal de Castella*. Nantes: G. do Monnier, 1642. Gravura em texto impresso.

Tal como o *Restauração de Portugal Prodigiosa*, o *Resorreiçam de Portugal e Morte Fatal de Castela* retoma o profeta Gonçalo Annaes Bandarra. Neste último, há a *Figura 15* que apresenta o profeta Gonçalo Annaes Bandarra distante de suas origens humildes e seu ofício de sapateiro a fim de colocá-lo numa posição hierárquica de letramento e autoridade política¹⁹¹. O profeta que profetizava sobre a vinda do Encoberto e sobre o destino de Portugal como reino universal baseado em suas interpretações do Antigo Testamento aparece sentado em uma cadeira com grande espaldar, à sua frente estão suas profecias escritas e alguns outros livros que poderiam atestar sua autoridade profética. Sua ligação com a monarquia lusa se dá pela presença do brasão de armas de Portugal à sua direita.

Ao se observar atentamente a gravura é possível perceber como era usual o aproveitamento de chapas de impressão para a representação de diferentes personagens. Bouza-Álvarez, Joana Fraga e Lluís Palos falam sobre a “maquiagem” pelas quais as imagens passavam a fim de viabilizarem a mensagem desejada¹⁹². Por meio desse recurso era possível representar qualquer pessoa ou cena, mesmo com os escassos recursos disponíveis. Assim, a imagem do letrado sentado à mesa poderia ter sido originalmente feita para qualquer outra obra, mas foi “reciclada” no *Resorreiçam de Portugal*, gravando na borda o nome do personagem: Bandarra. Além disso, outro elemento foi inserido no retrato: o brasão das armas de Portugal, que justamente aparece para ligá-lo ao reino luso. Essa prática era comum e necessária, pois, segundo Fraga e Palos, havia uma grande necessidade de se criar imagens que argumentassem junto com os textos, já que isso facilitava as “adesões”¹⁹³.

¹⁹¹ FERREIRA, Op. Cit.

¹⁹² BOUZA-ÁLVAREZ. Op. Cit.; FRAGA e PALOS. Op. Cit.

¹⁹³ FARAGA e PALOS. Op. Cit. p. 122.



Figura 16 – Brasão de Portugal ligado à Avis de Agostinho Soares Floriano na folha de rosto do texto de António Pais Veigas, Manifesto do Reyno de Portugal no qual se declara o direyto, as causas, & o modo, que teve para exemirse da obediencia del Rey de Castella, & tomar a voz do Serenissimo Dom Joam IV. do nome, & XVIII. entre os reys verdadeyros deste Reyno. Impresso por Paulo Craesbeeck em Lisboa, 1641. Frontispício. Disponível em: <http://purl.pt/12104>

Segundo Joana Fraga e Ramada Curto a maioria dos autores que publicaram ao longo do processo de Restauração tinham relações muito próximas com d. João IV, ocupando diferentes cargos em seu governo. Exemplo disso é o já mencionado Pais Viegas (autor do texto que recebeu o frontispício da *Figura 8*)¹⁹⁴. O autor publicou em 1641 dois textos impressos na oficina Craesbeeckiana e ilustrados por Agostinho Soares Floriano. Conforme visto, no frontispício de *Principios del Reyno de Portugal* há a imagem do Milagre de Ourique encimando um brasão de armas de Portugal, já no *Manifesto do Reyno de Portugal* (*Figura 16*), há um brasão ligado a Avis. A escolha do brasão era feita a fim de se confirmar a ascendência do rei. Desse modo, Pais Viegas escolhe imprimir (muitas vezes com a partir de indicações e apoios dos autores e/ou gravadores) o brasão de armas de Portugal e o ligado a Avis como forma de legitimar a ascendência profética de João IV. Além disso, o uso desses símbolos fazia parte de uma economia das mêrces, conforme apontado por Ramada Curto, de modo a garantir o apoio às atividades de impressão.

O brasão (*Figura 16*) apresenta os elementos que o associam à dinastia de Avis, tais como as duas figuras laterais segurando a coroa que encima o brasão, na base à esquerda a esfera armilar e à direita o pelicano. A imagem, no entanto, traz um novo elemento: a cor. O centro do brasão foi colorido à mão neste exemplar, preenchendo a coroa, o fundo do escudo principal e os ornamentos centralizados. Abaixo da composição é possível ver a assinatura “Floriano”. Este gravador parece ter sido muito ativo quanto à causa Restauracionista. A pesquisadora Joana Fraga identificou 4 gravuras que remetem à Restauração de sua autoria, todas são frontispícios de livros impressos¹⁹⁵. A bibliografia sobre gravadores seiscentista em Portugal não apresenta muitas informações biográficas a respeito de Agostinho Floriano, apesar de reconhecer sua importante atuação no ofício, destacando-o como um dos melhores no período 1619 a 1642¹⁹⁶.

¹⁹⁴ CURTO. Op. Cit; FRAGA. Op. Cit.

¹⁹⁵ FRAGA, Op. Cit. p. 246.

¹⁹⁶ Ver: SOARES. (1971). Op. Cit.; CHAVES, Luis. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: [s. n.], 1997

col. 8. *5* *97*
RÉLACAM
DOS GLORIOSOS
SUCCESSOS, QUE AS ARMAS DE
Sua Magestade El Rey D. IOAM IV. N. S. tiveram
nas terras de Castella, neste anno de 1644. até a
memoravel victoria de Montijo.

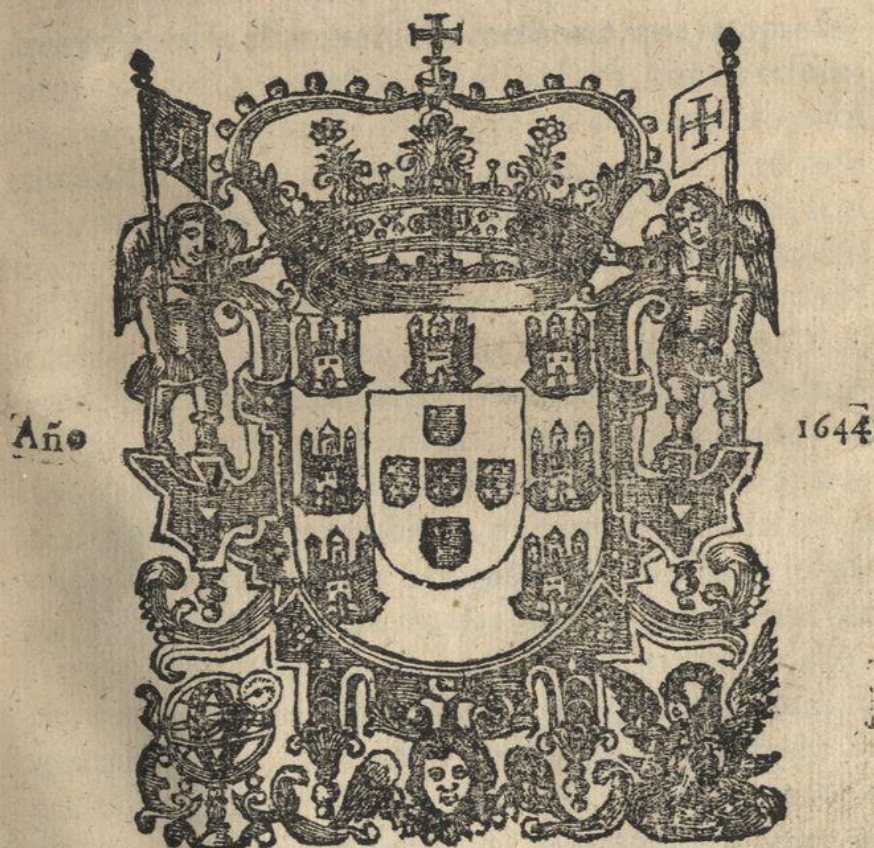


Figura 17 – Brasão de Avis na folha de rosto do texto de António Pais Viegas, *Relaçam dos gloriosos successos, que as armas de D. Joam IV emoráv nas terras de Castella, neste anno de 1644, até a emorável victoria de Montijo*. Impresso por António Álvarez em Lisboa. 1644. Frontispício. Disponível em:

<http://purl.pt/12513>

Em 1644 Pais Viegas volta a publicar um texto com conteúdo restauracionista, desta vez impresso por António Álvares. Na folha de rosto obrasão de Avis que aparece centralizado na folha de rosto (*Figura 17*). Esse brasão possui algumas diferenças em relação ao anterior, já que as figuras angelicais nas laterais aparecem segurando um bastião com o símbolo da Cruz.

Além disso, há de se destacar a composição do frontispício. Na *Figura 16*, primeiro aparece o brasão, seguido pelo título, depois pela declaração das licenças, a cidade da impressão, o nome do impressor e a data. Essa sequência é diferente da *Figura 17*, na qual primeiro há o título, seguido pelo brasão (ao lado do qual aparece a data), depois pela declaração das licenças, a cidade e, por fim, o nome do impressor.

Apesar das diferenças em relação a folha de rosto da *Figura 16*, essa composição da *Figura 17*, é exatamente igual a da *Figura 14*. Ambos os textos foram impressos na oficina de António Alvares, possuidor da chapa desse brasão de Avis gravado por João Baptista. Todos os elementos paratextuais ocupam precisamente a mesma posição nesses dois frontispícios. Os títulos, brasões, data de publicação, localização e nome do impressor estão arranjados do mesmo modo e indicam o modo como esse impressor e essa oficina compunham suas folhas de rosto e frontispício.

Há ainda outra formulação de frontispício é o de Cristiano Lobo¹⁹⁷ para o texto do jurista Francisco Velasco Gouveia, professor da Universidade de Coimbra, que publicou o *Justa acclamação* em 1644 na oficina de Lourenço de Anveres (*Figura 18*).

¹⁹⁷ Não se localizou informações biográficas sobre este gravador. O pesquisador Ernesto Soares também, indica que não conseguiu dados sobre o gravador. SOARES, (1971). Op. Cit. P. 362.



Figura 18 – Frontispício de Cristiano Lobo para o texto de Francisco Velasco Gouveia, *Justa acclamação do Serenissimo Rey de Portvgal Dom Ioão o IV: tratado analytico: diuidido em tres partes: ordenado, e divulgado em nome do mesmo Reyno, em justificação de sua acção: dirigido ao Summo Pontifice da Igreja Catholica, Reys, Principes, Republicas, & Senhores soberanos da Christandade*. Em Lisboa: na Officina de Lourenço de Anveres: a custa dos tres Estados do Reyno. 1644. Disponível em:

<http://purl.pt/29398>

No texto Gouveia interpela Caramuel pelo direito de Portugal lutar contra a tirania hispânica. Caramuel afirmava que a Restauração era um movimento ilegítimo¹⁹⁸. Além disso, o autor polemista questionava o mito fundador do rei, o episódio do Milagre de Ourique. Vários eram os motivos pelos quais portugueses acusavam espanhóis de “tirania”. O abuso na cobrança de impostos; o desamparo à nobreza; os prejuízos da Igreja com a pequena arrecadação; a nomeação de “inimigos” para a governação do reino, como Olivares; o empenho de matéria humana e de recursos financeiros em “uma guerra que ‘é do rei e não do reino’”¹⁹⁹, no comércio Atlântico; a sugestão de liberdade de culto e de práticas comerciais a judeus e cristãos-novos.

Na gravura (*Figura 18*) que antecede os paratextos textuais da obra de Velasco Gouveia, conhecida como o livro da Restauração²⁰⁰, vê-se um pórtico com três divisões horizontais: no centro há um retrato de d. João IV, que porta uma coroa de louros, veste sua armadura e empunha um bastão. Em torno da figura ovalada há a inscrição em latim do título e dominâncias do rei luso e a datação do ano corrente. Ao lado do retrato real há duas figuras alegóricas, a da esquerda, um homem com trajes gregos levanta uma espada com a mão direita e estende um livro aberto com a esquerda. Sobre ele vê-se escrito “Tandem Respexit” (Finalmente visto); à direita há uma figura feminina com as mãos sobrepostas à frente e olhando para cima. Sobre ela está escrito “Donec Respiciat” (Até ter respeito). No topo da imagem vê-se o brasão de Portugal, que é segurado por dois *putti* com trombetas ornamentadas com o símbolo da Cruz. Acima do brasão há um elmo fechado, que é coroado e sobre o qual há um dragão de asas abertas. Na base desse pórtico, há a reprodução de uma cena de campo de batalha, com os exércitos lusos e hispânicos²⁰¹. Nas laterais há, ainda, dois selos que mostram, à esquerda, duas cobras se devorando, e à direita, correntes de ferro entrelaçadas.

O símbolo dos Bragança, identificado com o dragão encimando a coroa e o elmo, como na imagem acima, aparece em outras gravuras, tal como a *Figura 19*, que

¹⁹⁸ CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus. A D. Ioanne Caramuel Lobkowitz Religioso Dunensi Ordo Cister.* Antuerpiae: ex officina Plantiana: Balthasar Moreti. 1639.

¹⁹⁹ HESPANHA, Antonio Manuel. *As vésperas do Leviathan: instituições e poder político. Portugal séc. XVII.* Coimbra: Almedina, 1994. P. 13.

²⁰⁰ FRAGA, Op. Cit. p. 243.

²⁰¹ SOARES. (1971) Op. Cit. P. 362.

aparece em dois registros no site da Biblioteca Digital Nacional de Portugal, ambos no ano de 1639. O primeiro registro é de uma gravura avulsa, possivelmente retirada de seu lugar original, a página que antecede o frontispício do *Philippus Prudens*.



Figura 19 – Gravura do brasão de armas de Portugal de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*. Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso. Disponível em: <http://purl.pt/25805>

Recorrentemente, o brasão encimado pelo dragão é identificado como símbolo da dinastia Bragança, contudo, no texto já mencionado, *Tropheus Lusitanos*, de Albergaria, essa composição aparece como “Armas Del Rey Dom Affonso Henriques, E do Reyno de Portugal” (*Figura 20*).

O brasão da Figura 19 aparece decorado por fitas nas laterais. Acima das armas reais da dinastia dos Bragança, entre nuvens e o clarão de uma luz forte, aparece Cristo crucificado na Cruz, conforme teria aparecido a Afonso Henriques em Ourique. Abaixo do brasão há uma faixa com as seguintes inscrições: “ Prototypi Christi tranfossi vulnere quino Aeneus est Moysi vera figura Draco. Quinque cruceis clypeis Cruciger, quia Marte subegit Maurorum Lunas quinque Monarcha tulit. Quolibet in clypeo formauit stigmata quinque, Vt cor sit clypeo Christus et altus Apex”. O trecho fala sobre o dragão como símbolo da monarquia, assim como as quinas, chagas de Cristo, que aparecem no brasão real. O gravador ainda faz considerações sobre a forma como organizpu o brasão dizendo que "representou [=tulit] cinco Luas, porque o Monarca [Dom Afonso Henriques] subjugou em batalha [=Marte] os Mouros" e "formou cinco sinais [=stigmata]". Assim, numa tradução livre, “a serpente de bronze de Moisés é a verdadeira figura do protótipo de Cristo traspasado pelas cinco feridas (ou chagas). O que porta a cruz [Cruciger] levou (ou gerou) uma cruz com cinco escudos; porque em batalha [Marte] o Monarca subjugou as cinco Luas dos Mouros. Em cada escudo formou cinco estigmas, De modo que (ou para que) o Cristo esteja no coração (ou no centro = cor) e no alto ápice do escudo”.

ARMAS.
DEL REY DOM AFFONSO HEN-
RIQUES, E DO REYNO DE
PORTVGAL.



Figura 20 – Gravura do brasão de armas de Afonso Henriques e de Portugal de Agostinho Soares Floriano. In: ALBERGARIA, Antonio Soares. *Tropheos Lusitanos*. Impresso por Jorge Rodruiguez. Lisboa: 1632. Gravura em texto impresso. Disponível em: <http://purl.pt/12179>.

Ao longo do texto, Albergaria, o autor, e Agostinho Floriano, o gravador, apresentam uma série de brasões encimado pelo dragão, tais como a apresentada acima,

outra com o título “Armas dos Principes de Portvgal”, “Armas dos Dvqves de Bragança Desde O Dvqve D. Iaimes Sobrinho Del Rey Dom Manvel”, dentre outras que representam nobres dessa dinastia e que não serão aqui mencionadas. Nessa gravura (*Figura 20*) percebe-se que a composição do brasão é muito semelhante ao da *Figura 19*. As decorações laterais são muito próximas, e, em relação às figuras que encimam o brasão, segue-se a mesma sequência do elmo, encimado por uma coroa, encimado por um dragão de asas abertas – a exceção é a direção a que está o dragão em perfil, na *Figura 19*, está à direita, e na *Figura 20*, à esquerda.

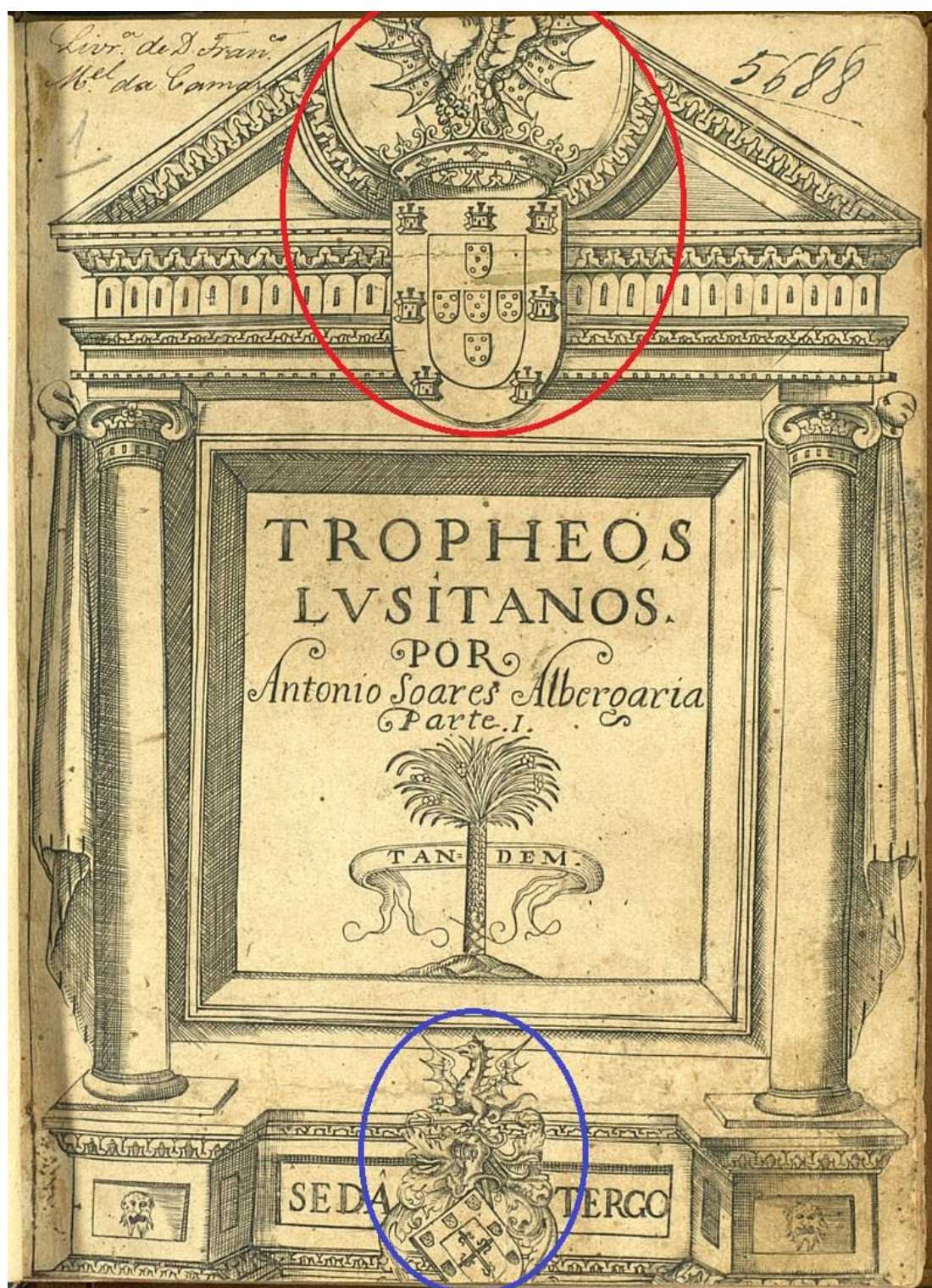


Figura 21 – Frontispício de Agostinho Soares Floriano. In: ALBERGARIA, Antonio Soares. *Tropheos Lusitanos*. Impresso por Jorge Rodriguez. Lisboa: 1632. Disponível em: <http://purl.pt/12179>.

No próprio frontispício do texto (Figura 21) vê-se duas variações do brasão enciamado pelo dragão, que são diferentes das anteriores. Encimando o frontispício (destacado em vermelho) está o brasão coroadado de onde sai um dragão cujo

perfil se direciona à direita. No brasão ao pé do frontispício está o brasão (destacado em azul) colocado de modo perpendicular, cujo centro é uma cruz – há ainda a inscrição “seda terço”. Esse segue a sequência dos brasões das *Figuras 19 e 20*, tendo o elmo coroadado por onde sai um dragão. Porém, o dragão aqui apoia uma de suas patas sobre a coroa e abre suas asas, com perfil à esquerda. De acordo com Ernesto Soares, esse (destacado em azul) seria o brasão do próprio gravador Agostinho Floriano. Ao associar o dragão a Afonso Henriques, Albergaria e Agostinho Floriano retomam o *Juramento*, quando o rei descreve as orientações recebidas por Cristo, assim, o brasão deveria conter cinco escudos em cruz, trinta moedas, “e em cima a serpente de Moisés, por ser figura de Cristo”²⁰². No *capítulo 3* se tratará da relação entre a serpente e o dragão como símbolo bragantino.

Retomando a gravura da *Figura 19*, percebe-se que a estrutura visual em que esse brasão é apresentado remete a Ourique duplamente. O brasão, conforme mencionado, como *figura* emula o acontecido nos campos de batalha contra os mouros infiéis, seguindo cada uma das orientações de Cristo a Afonso Henriques. Além disso, nessa composição há a presença de Cristo, assim como nas imagens que relatam o Milagre, mencionadas no capítulo anterior. Portanto, essa representação do brasão de armas não só retoma Ourique, como o endossa, destacando a qualidade profética desse símbolo.

Para além da função emblemática, muitas vezes assumida pelo brasão de armas, como na *Figura 19*, não se deve esquecer a função heráldica desse símbolo – isto é, o brasão funcionava como um selo ou assinatura que representava a linhagem ou dinastia a qual estava associado. A presença do brasão no frontispício de um impresso, não necessariamente remete à discussão política-profética em relação a Restauração. Muitas vezes o uso desse símbolo tinha um caráter político ligado à Coroa, ao rei e à nobreza, na lógica da economia de mercês a qual toda rede de impressão estava inserida.

A utilização dos brasões de armas nos frontispícios poderia ser comparada ao uso pessoal que as famílias de nobres faziam ao criarem distinções de seus símbolos. O uso tipográfico da heráldica era feito com a intenção de dignificar o trabalho de impressores e gravadores.

²⁰² *Juramento*. Op. Cit.

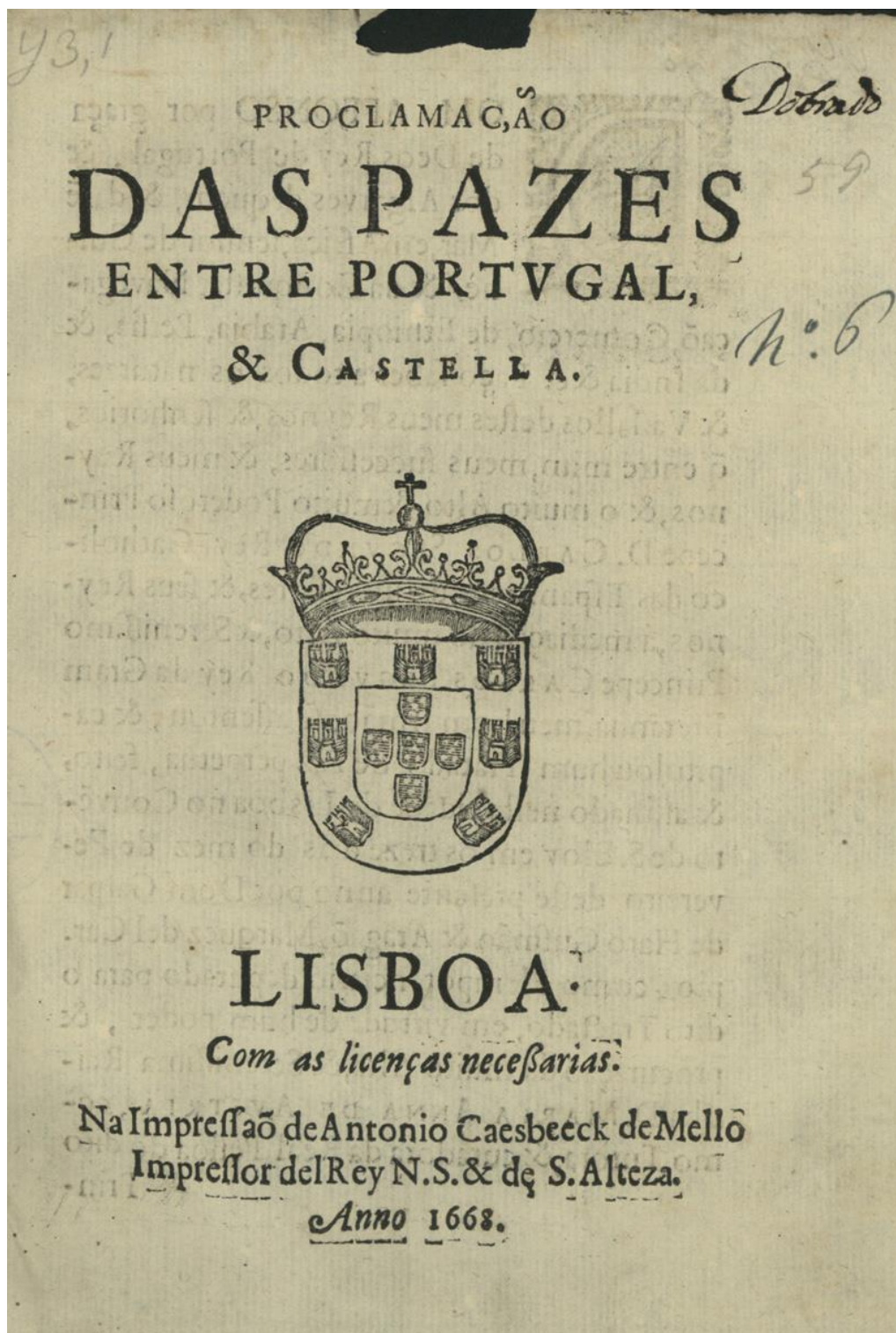


Figura 22 – Proclamação das pazes entre Portugal, & Castella. Em Lisboa: Antonio Caesbeeck de Mello Impressor del Rey. 1668. Frontispício. Disponível em: <http://purl.pt/29350>

É evidente que o brasão de armas de Portugal sempre retomará emblematicamente as profecias ligadas a Ourique por sua própria constituição. Contudo,

o símbolo pode aparecer em impressos sem levantar o debate aqui proposto. Na *Figura 22*, vê-se o brasão de armas no frontispício do Tratado de Paz assinado por Portugal e Espanha em 1668. Em termos gráficos, o texto impresso possui apenas quatro páginas dadas a imprimir na oficina dos Craesbeeck em, aparente, grande tiragem. Pelo que se pode perceber, poucos impressos nesse formato possuíam imagens gravadas. No brasão no frontispício, veem-se os cinco escudetes com as vinte e cinco moedas (somando-se aos escudetes, totalizando trinta moedas), em forma de cruz, cercado pelos sete castelos e coroado por uma coroa real – seguindo as orientações presentes no *Juramento* e as alterações heráldicas pelas quais passou. Porém, não há nenhum elemento que caracteriza a dinastia de Avis ou Bragança, é apenas o brasão de armas de Portugal.

Ao se considerar que nesse momento as negociações de paz indicavam para a vitória e independência de Portugal em relação ao domínio de Castela, pode-se supor que a ausência de outros elementos heráldicos e emblemáticos na composição do brasão, na *Figura 22*, indica a superação desse debate. Assim, o brasão no Tratado de Paz que não evoca a ascendência profética da dinastia de Avis, com as figuras laterais, nem mesmo a dinastia Bragança, com o dragão coroado, legitima todo o processo de Restauração. Não era mais importante destacar a genealogia do rei Afonso VI (filho de João IV), e de Pedro II (seu irmão e regente), uma vez que a legitimidade de seus antecessores era agora reconhecida por Carlos II (e sua mãe e regente, Mariana de Áustria).

O brasão de 1668 assinala o fim das negociações de paz iniciadas em 1665. Contudo, alguns historiadores consideram que as hostilidades e confrontos entre os dois reinos permaneceram até 1700. Embaixadores portugueses teriam reclamado que após a assinatura do acordo de paz, que reconhecia a independência lusa do domínio de Castela, ainda se utilizava os símbolos e títulos da União Ibérica. O uso das armas lusas no escudo espanhol tanto em selos, como na cunhagem de moedas e a utilização indevida do título de “senhor de Portugal e Algarve” por Carlos II se repetiu em diversas ocasiões em 1668, 1669 e em 1683, 1684, 1685, 1687 e 1700²⁰³.

²⁰³ SOARES, Carolina Esteves. *A Re(construção) do diálogo entre Portugal e Castela. Propósitos e contratempos da diplomacia portuguesa em Madri (1668-1686)*. Dissertação de Mestrado em História Especialidade em História das Relações Internacionais. Universidade de Lisboa. Lisboa. 2015.

Conforme foi possível perceber, um mesmo símbolo, o brasão de Portugal, foi utilizado por diferentes autores, impressores e gravadores ao longo de 1632 a 1668, em textos sempre de conteúdo restauracionista, mas cujos argumentos poderiam divergir. Contudo, recorrer ao brasão indicava o partilhamento de ao menos um argumento comum, um mesmo *topói*: o de Ourique. Mesmo que as fontes utilizadas levassem a uma narrativa, ou a um texto de gênero deliberativo, todos partiram do argumento profético ligado à fundação e ao destino do reino.

As imagens eram feitas para circular e para criarem uma linha argumentativa que legitimasse o novo rei. Assim, os envolvidos com as impressões esperavam apoio financeiro, privilégios e mercês em sua luta contra os “agentes espanhóis”. Exemplo disso é a atuação da oficina craesbeeckiana que soube angariar a preferência de d. João IV, mesmo após ter trabalhado em favor da divulgação das entradas reais de Filipe II.

De acordo com Bouza-Álvarez, “essas imagens representam o poder, reduplicando-o e dando-lhe prestígio, seja por serem tomadas como expressão de um título justo, seja porque se convertem em instrumentos da transformação do poder”²⁰⁴. Mesmo que as referências tenham sido reapropriadas de um momento bastante anterior, o episódio de Ourique, elas passaram por uma “operação de maquiagem política”²⁰⁵, em favor das guerras restauracionistas. Se em uma frente se lutava com exércitos; em outra com diplomatas; em outra com a voz, o corpo e a retórica de membros da Igreja; havia ainda uma frente na qual as armas eram papel, tinta e toda iconografia já conhecida no período.

Trabalhar com essas imagens que indicam uma ligação com Afonso Henriques é importante porque o *Juramento* profetiza a 16º geração como aquela que salvará o reino. Assim, as árvores genealógicas adquirem centralidade nos debates restauracionistas com tom profético com o atenuamento dessa 16º geração. Dessa maneira, quando os Braganças escolhem fazer uso do brasão da dinastia de Avis, eles afirmam uma continuidade dinástica – que não teria sido interrompida sequer com o domínio Habsburgo. Isso fica muito evidente com o brasão de Agostinho Floriano, para

²⁰⁴ BOUZA-ÁLVAREZ. (2000) Op. Cit. p. 67.

²⁰⁵ FRAGA E PALOS, Op. Cit. p. 132.

o texto de Albegaria. Se d. João IV é a *proles attenuata*, logo seus ascendentes e descendentes são os profetizados desde os tempos de seu antecessor, Afonso Henriques.

Considerando que o brasão não possui apenas uma função heráldica, mas emblemática, quando retoma por meio de uma sinédoque o Milagre de Ourique, é possível entender sua presença tão abundante nos frontispícios e folhas de rosto de impressos do período. Ao se ler o brasão é possível perceber sua função dialógica em relação ao *Juramento* – que, por ser profético, atribui essa característica aos brasões de armas. Deste modo, ao mesmo tempo em que é heráldico, é uma divisa, é genealógico, é emblemático, o brasão também atua como um índice profético. Decodificar o brasão como símbolo emblemático permite uma aproximação de suas camadas de significação, especialmente a profética, e, permite igualmente, pensar a importância de sua figuração nos frontispícios. O brasão pode ser um índice de fidelidade ao rei e, ao mesmo tempo, serve como pedido de proteção régia.

A análise dos brasões indica os usos políticos que essa imagem poderia adquirir, a depender do impressor e livreiro que a publicasse. Os símbolos heráldicos desses brasões também se destacarão no *Capítulo 3* quando se falar da “guerra em imagens” entre *Phillippus Prudens* e *Lusitania Liberata*.

Capítulo 3 – Guerra em Imagens: a disputa do dragão e do leão no Philipus Prudens (1639) e no Lusitania Liberata (1645)

“com o uso de imagens como estas, se pretendia causar uma impressão imperecível na memória daqueles que as viam”²⁰⁶

Considerando que as discussões sobre frontispícios e emblemas foram iniciadas nos capítulos anteriores, este terceiro capítulo é dedicado a dois frontispícios que centralizam a “guerra em imagens” da Restauração portuguesa. Para tanto se retomará a importância das imagens nos frontispícios, assim como das relações entre palavras e imagens por meio da lógica emblemática. Nesse sentido, a iconografia dos animais será pensada em disputa nas imagens em questão. As formas de representação e de decodificação da águia e do leão, que ora vence, noutra é vencida, ora é símbolo de Espanha, noutra, de Portugal, serão investigadas. Assim, para este capítulo, buscou-se relacionar as imagens dos frontispícios de *Philippus Prudens* (1639) e de *Lusitania Liberata* (1645) com emblemas correntes no seiscentos ibérico. Com isso pod-se perceber as alterações e a especificidade que a iconografia restauracionista propôs com o frontispício de 1645.

- ***Frontispícios: campo de batalha visual, retórica e política***

Enquanto paratexto visual, os frontispícios ganharam destaque no século XVII, quando eram entendidos como instrumentos importantes para transmitir informações codificadas ao leitor²⁰⁷. Os frontispícios de maior destaque, no período, foram os desenhados e gravados por Peter Paul Rubens (1577-1640), que ilustravam os arcos triunfais levantados para a recepção de personagens importantes nos Países Baixos, e foram executados em parceria com a casa impressora Plantin-Moretus²⁰⁸.

A estrutura arquitetural nos frontispícios, inclusive, foi muito comum, passando a ideia de uma entrada “triumfal” ao texto, demarcando a página de rosto como

²⁰⁶ Bouza (2016). P. 94. Tradução livre de: “con el uso de imágenes como éstas se pretendia causar una impresión imperecedera en el recuerdo de los que las vieran”.

²⁰⁷ LÓPEZ POZA. (2006). Op. Cit. P. 188; LÓPEZ POZA (1999). Op. Cit. P. 638.

²⁰⁸ LÓPEZ POZA (1999). Op. Cit. P. 188.

uma passagem de destaque de acesso ao todo. Ao se figurar a entrada da obra como um arco do triunfo se atribuía monumentalidade ao texto que possuiria fama e poder. Assim, “o portal é um limiar metafórico, seu papel é levar o leitor ao universo do livro para que a passagem para a literatura do texto seja melhor alcançada”²⁰⁹.

No “Dictionnaires de l’Académie Française”, de 1684 de Antoine Furetière²¹⁰, “frontispice” é definido como “a entrada principal de um grande prédio em frente aos espectadores... também se diz, frontispício de um livro, a primeira página onde está gravado o título e alguma imagem que representa o frontispício de um prédio”²¹¹. Desse modo, essa estrutura arquitetônica, presente em muitas páginas de rosto de impressos seiscentistas, servia como uma porta de conexão ao conteúdo do texto. É importante ressaltar a relação emblemática que texto e imagem estabeleciam nos frontispícios, uma vez que a imagem iniciava, ou mesmo explicava, o texto.

Conforme visto no capítulo anterior, o emblema é composto por três partes, nas quais os elementos textuais e os visuais aparecem de modo orgânico e complementar. É evidente, para essas composições, a influência da máxima horaciana do *ut pictura poesis*, mesmo que, no geral, nem a imagem seja uma pintura, nem o texto seja uma poesia (apesar de organizada na lógica da poética). No emblema, cada parte possui um significado próprio, contudo na interação paratextual e emulativa de texto e imagem, o emblema adquire um significado como um todo²¹².

As imagens emblemáticas apareciam nos “livros de emblemas, em festas públicas, no teatro, nos pasquins satíricos, em retratos, em frontispícios, nas marcas do impressor, em adornos de teto ou de paredes nas casas, palácios, conventos ou

²⁰⁹ Tradução livre de: “Par extension, le portail est un seuil métaphorique, son rôle est d’amener le lecteur dans l’univers du livre afin que le passage à la lecture du texte soit mieux réalisé”. GUILLOT, Catherine. *Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e siècle et espace du frontispice*. In: MILON, Alain e PERELMAN, Marc (orgs). *Le livre et ses espaces*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris. 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/pupo/482#text>.

²¹⁰ Antoine Furetière *Le dictionnaire de l’Académie française, dédié au Roy*, t. 1 (A-L), Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1694, Bnf: Bibliothèque nationale de France; Gallica: bibliothèque numérique (Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971> e <http://xn--furetire-60a.eu/index.php/1169982995>

²¹¹ Tradução livre de: “La face & principale entrée d’un grand bastiment qui se presente de front aux yeux des spectateurs....On dit aussi, le frontispice d’un livre, de la premiere page où est le titre gravé dans quelque image qui represente le frontispice d’un bastiment”. Disponível em: <http://xn--furetire-60a.eu/index.php/1169982995>

²¹² <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/7030/emblema/>

navios”²¹³. Dada a sua popularização desde, pelo menos, o século XVI, o emblema passou a ser entendido como uma “manifestação cultural”, como um modo de se construir e decodificar mensagens. Por isso, no frontispício a imagem, especificamente o brasão de armas, pode ser vista como emblema.

Assim que, os emblemas estavam presentes em diferentes suportes visuais e em todas as partes do reino. Particularmente, destaca-se o caráter emblemático dos frontispícios que travaram uma “guerra de imagens”, estabelecida entre a portada do texto de Caramuel Lobkowitz, *Philippus Prudens*, de 1639 e a do texto de Antonio de Sousa Macedo, *Lusitania Liberata*, de 1645.

- ***Réplica e tréplica: caracterização do debate entre Phillipus Prudens e Lusitania Liberata.***

A guerra disputada pelos reinos comandados pelos Bragança e pelos Habsburgo resultou na independência de Portugal. O historiador Rafael Valladares apresenta esse período demarcado por diversos enfrentamentos bélicos, diplomáticos e de interesses econômicos, decorrentes do “golpe que se chamou Restauração”²¹⁴.

Essa guerra não se limitou às demonstrações de força e de violência, como também se estendeu pelos âmbitos dominados pela retórica conquistando o suporte visual, como campo de batalha. De acordo com Valladares, “o poder também se expressa de formas não coercitivas e que entre esses registros não violentos, se encontram as imagens”²¹⁵. A “guerra em imágenes” também é anunciada por Bouza-Álvarez, quando a identifica no embate travado pelos textos e frontispícios do *Philippus Prudens* e da resposta de *Lusitania Liberata*²¹⁶. Outros pesquisadores trabalharam com essas imagens e, principalmente com o conteúdo de seus textos, tais como Lilian Pestre de Almeida, que se dedicou ao estudo da obra de António de Sousa

²¹³ LÓPEZ POZA. (2012). Op. Cit, P. 38.

²¹⁴ VALLADARES. (1998). Op. Cit. P. 228. Tradução livre de: “golpe [que] se llamó Restauración”

²¹⁵ BOUZA-ÁLVAREZ, (2016). Op. Cit. P. 64. Tradução livre de: “el poder también se expresa de formas no coercitivas y que entre estos expedientes no violentos se encuentran las imágenes”

²¹⁶ Apesar de enunciar a “guerra de imagens” no *Imagen y Propaganda*, Bouza Álvarez não analisa, nem reproduz as figuras em seu capítulo “Retórica de la imagen real. Portugal y la memoria figurada de Felipe II”. Isso, no entanto, é feito no texto com o mesmo título publicado na Revista Penélope de 1989. Ver: BOUZA-ÁLVAREZ (2016). Op. Cit.; BOUZA-ÁLVAREZ. Retórica de la imagen real. Portugal y la memoria figurada de Felipe II. *Penélope. Fazer e desfazer a história*. Nº 4. 1989.

Macedo, *Lusitania Liberata* (1645)²¹⁷; ou Maria Inmaculada Rodríguez Moya que analisou o frontispício de Caramuel Lobkowitz, *Philippus Prudens* (1639), já o relacionando com as imagens do *Lusitania*²¹⁸; e Joana Fraga cuja tese de doutorado trabalha com imagens de três revoltas no período de 1640-1647 (Catalunha, Portugal e Nápoles), conectando os frontispícios de *Lusitania* e do *Philippus Prudens* a outras imagens centrais para os outros conflitos analisados²¹⁹.

O texto inaugural dessa “guerra de imagens” é o de autoria de Caramuel Lobkowitz. O texto foi encomendado por Manuel de Portugal, filho de António Prior do Crato, que tinha requerido seu direito sucessório à coroa real em 1580. Caramuel e Manuel de Portugal teriam se encontrado e trocado correspondências, conforme indica Bouza Álvarez, a fim de acertarem o conteúdo e tom do texto. Com isso o herdeiro do Prior do Crato pretendia demonstrar seu apoio aos Felipes, evidenciando que não possuía nenhuma pretensão sucessória, diferenciando-se de seu pai²²⁰.

Manuel de Portugal achou por bem se posicionar em favor dos Habsburgo devido as Alterações de Évora de 1637 – quando as medidas do conde duque de Olivares se tornavam cada vez mais impopulares. Para alguns historiadores, esse teria sido o estopim para a Restauração de 1640. Ao acertar a encomenda do texto, Manuel de Portugal teria entregado a Caramuel uma série de documentos de seu pai, que conservava desde 1578 para reforçar a intenção apologética do texto em relação à sucessão e ao governo dos Habsburgo. Isso porque as Alterações de Évora modificavam e questionavam os privilégios estabelecidos no Estatuto de Tomar, de 1581²²¹.

Munido por esses documentos e pela genealogia real hispano-portuguesa, Caramuel usa a ideia de *prova histórica* para comprovar a legitimidade do rei hispânico diante das contestações de Portugal. Em *Philippus Prudens*, tenta-se responder à pergunta de se o rei de Espanha é legítimo em Portugal²²². Essa questão é decorrência

²¹⁷ ALMEIDA. (2011). Op. Cit.

²¹⁸ RODRÍGUEZ MOYA. Op. Cit.

²¹⁹ FRAGA. Op. Cit.

²²⁰ BOUZA-ÁLVAREZ (2016). Op. Cit. P. 91-92. Notas.

²²¹ Essas mudanças, para Bouza Álvarez, teriam dado ao movimento de 1640 a elite de que necessitava para se efetivar. BOUZA-ÁLVAREZ. (2016). Op. Cit. P. 91-93.

²²² BARRANDE-AZAM, Anne-Marie. « Haec quo magis publica, eo magis sunt infallibilia » : la validité des preuves historiques dans le *Philippus Prudens* et la *Pax licita* de Caramuel. In: SCHMUTZ, Jacob; Dvořák, Petr (edts.). *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*. Praga: Filosofia –

do questionamento da presença espanhola no reino luso como decorrência das determinações de Olivares. Graças a fidelidade que Caramuel tinha em relação ao rei espanhol, Caramuel defende a dinastia hispânica fazendo com que seu texto abrisse uma grande polêmica. Em 1642 Caramuel precisou, novamente, se manifestar contra os questionamentos de autores lusos e publicou em Anveres, o *Respuesta al Manifiesto del Reyno de Portugal*²²³.

A primeira parte de *Philippus Prudens* é dedicada à genealogia real, a partir das gravuras de retratos dos soberanos lusos, de Afonso Henriques, até Felipe IV. Assim Caramuel faz uso da estrutura retórica argumentativa de outros autores que defendiam a causa restauracionista; e utiliza as genealogias como reivindicação para explicar as origens e descendentes da monarquia hispânica²²⁴. Deste modo o autor instrumentalizaria a história, para colocá-la a serviço de uma causa justa que considerava justa²²⁵.

Piaozopia. 2008. Segundo a autora, “Em Philippus, a prova é o elemento-chave do processo retórico.” Tradução livre de: “Dans le Philippus, la preuve est l’élément-clé du processus rhétorique”. p. 188.

²²³ Idem. P. 187.

²²⁴ Idem. P. 197.

²²⁵ Idem. P. 198.



Figura 23 – Frontispício de Erasmus Quellinus do texto de Juan Caramuel Lobkowitz. *Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus*. Gravado por Jacob Nefs, na oficina de Baltasar Moreti, oficina Plantiana, em Antuérpia. 1639. Disponível em:

<http://purl.pt/14358>

O texto, conforme já mencionado, recebeu várias respostas de autores portugueses. A hipótese de Bouza Álvarez para isso é a conjunção de 1637 e o fato de ter sido lançado após 20 anos de ausência do rei espanhol em Portugal. A última visita feita por Felipe III tinha sido em 1619, também após um período de 38 anos de ausência – a primeira visita aconteceu em 1581, quando o rei Felipe II ficou em Lisboa. Em todo o texto de Caramuel não há referências às constantes quebras do acordo de Tomar. A estrutura do texto em latim conta com proêmio, cinco livros e descrições genealógicas, em quase 500 fólhos. Ao longo do impresso, há 28 gravuras, entre frontispício, gravuras dos reis lusos e emblema de Portugal. Ao criar uma genealogia dos reis portugueses, o autor demonstra e reforça a legitimidade do poder dos Filipes.

A imagem do frontispício (*Figura 23*) mostra um grande leão coroado, empunhando uma espada, sobre um dragão que parece derrotado. Os animais estão em cima de uma estrutura circular que remete ao orbe e apresenta referências astrológicas. O leão aparece como símbolo de Espanha, e o dragão como representante de Portugal. Acima da imagem há uma epigrama na qual se lê sobre a constância na disputa entre leão e dragão. Segundo o texto, o leão, sempre prudente com suas armas e ciente de seus direitos, se defende da força do dragão²²⁶. Na imagem, ainda se lê as indicações da órbita lunar e do zodíaco. A gravura é de autoria de Erasmus Quellinus²²⁷ e foi gravada por Jacobo Neefs, na oficina de Baltasar Moreti, em Antuérpia, um ano antes do início do movimento da Restauração de Portugal. De acordo com Bouza Álvarez, este frontispício poderia funcionar como emblema da política de Olivares, uma vez que tirava o exclusivismo dos portugueses sobre seu governo, entregando-lhe aos nobres espanhóis, dobrando o dragão ao leão, que então empunhava espada e coroa e agia como se fosse decapitar o símbolo luso²²⁸.

Considerando que o texto de Caramuel foi lido e respondido por muitos tratadistas lusos, é importante destacar que visualmente “António de Sousa Macedo, que

²²⁶ RODRIGUEZ MOYA, María Inmaculada. Caramuel, Felipe IV y Portugal: genealogía e imagen dinástica en el contexto de la pérdida del Reino. *IV Congreso. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Belo Horizonte: C/Arte. 2006. P. 562.

²²⁷ Erasmus Quellinus viveu de 1607 a 1678, sua família de artistas o influenciou muito em sua carreira como pintor e desenhista. Foi aluno de Rubens e colaborou na feitura de guirlandas de Brueghel.

²²⁸ BOUZA-ÁLVAREZ, 2016. P. 93.

primeiro ‘convenceu’ o cirticense, logo o ‘ridicularizou’ e por isso, contestou o frontispício de seu *Philippus Prudens* em seu *Lusitania Liberata*”²²⁹.

A família de António de Sousa Macedo tinha ligações com os Bragança, daí o motivo para assumir a disputa com Caramuel. O próprio autor foi beneficiado com a restauração dos cargos de poder a famílias lusas, após a aclamação de d. João IV. Sousa Macedo acompanhou o embaixador d. Antão de Almada à Inglaterra, onde escreveu o *Lusitania Liberata*, defendendo a nova dinastia e afirmando a genealogia de d. João IV como rei legítimo e justo de Portugal. As gravuras ao longo do texto acompanham os argumentos retóricos do autor, utilizando emblemas e alegorias da liberdade e evidenciando a linhagem de d. Afonso Henriques²³⁰.

²²⁹ IDEM. Tradução livre de: “António de Sousa Macedo, que primero ‘convenció’ al cisterciense, luego lo ‘ridiculizó’ y asimismo, por último, contestó a la portada de su *Philippus Prudens* en la de su *Lusitania Liberata*”

²³⁰ FRAGA e PALOS. Op. Cit. P. 135



Figura 24 – Frontispício de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*.

Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Disponível em: <http://purl.pt/25805>

O texto de António de Souza de Macedo foi impresso em latim, em Londres, em 1645, possui mais de 800 páginas e 12 gravuras em metal (entre retratos,

brasão, árvore genealógica e construções alegóricas, letras capitulares decoradas e frisos e vinhetas que demarcam o início e o fim dos capítulos que compõem os três livros, proêmio e apêndice). A estrutura do tratado é semelhante ao texto de Caramuel, o que é evidenciado pela imagem do frontispício.

O frontispício do texto *Lusitania Liberata* (Figura 24), em resposta ao do *Philippus Prudens*, mostra “el mundo al revés”²³¹, desta vez, com o dragão vencendo o leão. A cena de destaque mostra um dragão esmagando um leão, e acima há uma inscrição afirmando a justiça com que age o Dragão contra a violência que lhe foi imposta²³². No nicho central, enquadrado, há o título do texto e sua autoria. A base do frontispício é composta por quatro quadros: no primeiro há o brasão de Portugal; no segundo um pelicano alimentando filhotes dentro do ninho, símbolo de Cristo; uma cruz da Ordem de Cristo que faz referência à visão de Afonso Henriques e, igualmente, à visão da cruz do imperador Constantino; e uma esfera armilar que representa o domínio sobre o orbe. A sequência de símbolos aparece encimada pela frase “Stemma Lusitan [estema lusitano]” (brasão); “Insigne Regis Ioan II” [insígnia do rei João II] (pelicano); “Ordo Regius Lusit” [ordem régia lusitana] (cruz); “Insigne Regis Emanuel” [insígnia do rei Manuel] (orbe); e subscrita por “Reges Lusitani, Qvia Pelicani, In Hoc Signo Vicervnt Orbem” [Os portugueses como pelicanos sob este signo ganharam o mundo].

Nesse frontispício recupera-se a tradição emblemática de representação de reis antecessores a 1580, convocando-os a participarem com seus símbolos, distintivos e virtudes. Desse modo, o brasão, como visto, retoma o *Juramento* e a adoção dos símbolos nas armas reais de Afonso Henriques; o pelicano atribui um caráter sacrificial ao rei a seus vassalos, garantindo o governo pelo bem comum, sob o custo de seu próprio sangue, se necessário; a cruz que remete ao Milagre de Ourique, e às ordens religiosas; e o orbe que representa o mundo. Encimando todos esses símbolos, o dragão de Portugal derrota o leão de Espanha – e inverte toda uma tradição iconográfica, conforme se verá.

Iconograficamente o leão sempre foi identificado como o rei dos animais, o mais forte e o que detinha mais poder em relação a qualquer outro. Já o dragão, símbolo de um imaginário mágico, era recorrentemente identificado como representante

²³¹ IDEM. P. 94.

²³² *O Leão fiando-se nas suas unhas acreditou que tivesse o Dragão mas, porque justo, o Dragão já fez dele ovelha Isso mostra, como exemplo, que a violência depressa perece e como consolação, que a justiça permanece para sempre.* ALMEIDA. (2011) Op. Cit. P. 91-92

do mal. Será importante destacar algumas imagens, que apresentam essa configuração visual, a fim de identificar como eram representados o leão e o dragão; quais as relações (de poder) explícitas nessas imagens entre os animais; e como essa tradição iconográfica se altera na composição do frontispício de *Lusitanis Liberata*, 1645.



Figura 25 – Vindex Belgii (Protector of the (Spanish) Netherlands), Jean Sadeler. 1599. Emblema.

Disponível em:

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3126496&partId=1

De acordo com López Poza, os frontispícios, no período, eram compostos por metáforas de animais, tais como a gravura de Johannes Sadeler I, de 1599²³³. A imagem apresenta um leão coroado, representando a Bélgica. Sobre ele há uma águia, identificada como “*imperivm*”, que segura uma espada e o globo, como símbolo do império espanhol e Habsburgo. Há moscas e mosquitos que rodeiam a cabeça do leão e sapos, nomeados de “*rebelles*”. Abaixo do medalhão há um epigrama que explica a imagem e que faz referência à soberania espanhola nos Países Baixos “e expressa um lamento dirigido aos reis Felipe II e Felipe III, que descuidaram [financeiramente] dos Países Baixos. Simboliza os acontecimentos políticos dos anos anteriores e as tensas relações com as Províncias Unidas”²³⁴. A identificação dos animais com os reinos é recorrente nas composições emblemáticas dos séculos XVI e XVII. Contudo, não havia uma unanimidade em relação às atribuições e símbolos. O leão poderia ser Espanha, assim como a águia. Do mesmo modo que Portugal poderia ser representado, em determinada tradição iconografia, pelo leão identificado como o rei Encoberto.

- ***Iconografia dos Animais: o dragão e o leão na “época da Restauração”***

É possível perceber que tanto nos brasões, quanto nesses dois frontispícios, alguns animais são representados como símbolos emblemáticos. Desse modo, é importante retomar os livros de emblemas, apresentados no capítulo anterior. No geral, essas imagens possuem herança nos bestiários medievais e, ao longo do tempo, foram sendo decodificadas de maneiras bastante diferentes. De forma que o leão tanto pode ser Castela, como pode ser Portugal, ou mesmo o Encoberto que libertaria o reino e o encaminharia a seu destino quinto imperial. O mesmo acontece em relação ao dragão, que pode ser Espanha, Portugal, ou uma figura ligada ao demônio no Antigo Testamento. Nas fontes selecionadas há imagens de leão, dragão, águia, fênix – todos são animais abundantemente tratados na emblemática. O uso dessas figuras durante a Restauração indica a filiação dos gravadores, autores e editores a essa tradição, assim como o alinhamento dessas pessoas às interpretações dadas a essas imagens. Neste tópico se percorrerá brevemente a iconografia desses animais em livros de emblemas.

²³³ LOPEZ POZA. (2006). Op. Cit. P. 177-199.

²³⁴ Idem. P. 197. Tradução livre de: “y expresa un lament dirigido a los reyes Felipe II y Felipe III que han descuidado a los Países Bajos. Simboliza los acontecimientos politicos de los años anteriores y las tensas relaciones con las Provincias Unidas”.

Segundo Lopéz Poza, as tensões enfrentadas pela Espanha e outros reinos nos seiscentos produziram uma série visual “destinada ao vitupério político e moral, à denúncia e ao escárnio”²³⁵. Esse material pode ser utilizado para se construir um repertório para os embates entre Espanha e Portugal.

A pesquisadora indica que a figura de animais nos brasões e frontispícios pode ser interpretada como atributos e virtudes que se transfeririam a quem os carregasse como distintivo. De tal forma que o pelicano, no brasão de Avis, figura a doação, o sacrifício e a filantropia de Cristo para com a humanidade e da Dinastia dos Avis para o reino; e o dragão dos Bragança figura a guarda, o cuidado e a vigilância do rei com o reino, também figura a ideia de que nenhuma honra vem sem grande esforço.

Nos dois frontispícios, especificamente, vê-se o dragão. Ambos são muito semelhantes, se parecem com répteis alados, contudo, essa figura pôde ser representada de formas muito distintas. Na iconografia cristã o dragão é o último obstáculo a ser vencido, sendo figura do diabo: “o grande dragão, a antiga serpente, chamada diabo” (Apocalipse 12,19) e emblema do mal. Mas também pode ser lido como um zeloso guardião. Por expelir ovos pela boca é também associado ao verbo criador²³⁶ e, “naturalmente, o símbolo do imperador”²³⁷.

²³⁵ Idem. P. 196. Tradução livre de: “destinado ao vituperio politico y moral, la denuncia y el escarnio”.

²³⁶ VER: Dragão. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1996. P. 350.

²³⁷ Idem.



Figura 26 – Gravura de um dragão em torno de uma árvore de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*. Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso. Disponível em: <http://purl.pt/25805>

Uma das gravuras do *Lusitania Liberata* apresenta um dragão que cerca uma grande árvore frutífera. Sob a gravura lê-se “In tempus, vigilo, simulans dormire;

neg ullum Iam timeo Alcidem, Lysius arma colens” (Até o fim dos tempos, alerta vigio, parecendo dormir; Já não temo Alcides nenhum: Lísio empunha as armas). Lísio, o dragão, representa Portugal (os lusitanos) e Alcides/Hércules é o inimigo hispânico²³⁸. A árvore é frondosa, seu tronco é rígido e sua copa está farta de bons frutos, alcançando o céu. Essa posição da árvore remete à tradição iconográfica de árvores de Jessé, escadas de Jacó ou Daniel, que fixas no chão, fazem a mediação com o plano divino.

O dragão zela pela árvore, seja ela a própria genealogia dos reis lusos, e a circunda em semelhança ao ouroboros, que aparece novamente no retrato de d. João IV – uma das primeiras gravuras do *Lusitania*.

²³⁸ ALMEIDA. (2011). Op. Cit. P. 106.



Figura 27 – Retrato de d. João IV de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*. Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso. Disponível em: <http://purl.pt/25805>

O retrato de d. João IV é moldurado pela serpente que morde a própria cauda. Em seu corpo está escrito *Aeternitas* (eternidade), reforçando com a palavra, a

simbologia de infinito que há nessa representação. A serpente que morde sua própria cauda aparece no terceiro emblema, do segundo livro de Covarrubias, como símbolo do tempo.



Figura 28 – Emblema 3 do livro 2 de Covarrubias. Disponível em:

<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/FindEmblems4Work.do?action=Open&startIndex=1&count=1&first=0&author=COVARRUBIAS%20HOROSCO,%20Sebasti%E1n&briefTitle=Emblemas%20morales%20de%20Sebasti%E1n%20de%20Covarrubias&startIndexEmblem=103>

O epigrama fala sobre a beleza, que hoje é vívida, mas que amanhã, como a rosa, estará murcha e morta. O autor ainda adverte: “louco é, e não tem entendimento, quem põe sua satisfação em coisa frágil”²³⁹. Deste modo, Covarrubias alerta para a fragilidade da vida, a passagem do tempo e a efemeridade das posições. Isso é representado a partir de uma rosa rodeada por uma cobra que morde sua própria cauda.

²³⁹ Tradução livre de: “loco es, y no tiene entendimiento, quien pone en cosa frágil su contento”

Nas laterais do retrato de d. João IV (*Figura 27*), para fora da moldura, aparece escrito, da esquerda para a direita, de cima para baixo *Ioan IV Rex 18 Lvsit* (João IV, 18º Rei Luso). Na mesma página, abaixo da gravura lê-se “Magnanimi, ostendit faciem pictura, IOANNIS, At sola ostendunt inclyta facta animum” (De João, o Magnanimo, a pintura mostra a face mas só os íncritos feitos apresentam a alma)²⁴⁰. Nessa imag

m, o aclamado rei figura como a rosa do emblema. Esse tema é muito recorrente pelo *topos* da *vanitas*, onde a serpente é símbolo de Saturno e de Tempo e a rosa surge como aquela que sofre com as alterações temporais. Nessa composição Sousa Macedo e o gravador John Droeshout retomam o *topos* da fragilidade da vida diante da força do tempo. Assumir essa postura era sinal de humildade e de temor a Deus, único que controla o tempo e a roda da vida.

²⁴⁰ ALMEIDA. (2011). Op. Cit. P. 91.



Figura 29 – Emblema 132 de Alciato (1531: 24). Disponível em:

<http://www.studiolum.com/es/alciato/024.htm>

Vale dizer novamente que a serpente aparece na profecia de Cristo feita a Afonso Henriques. O rei jura que adotaria a imagem de uma serpente sobre seu brasão de armas, como símbolo de Cristo. O dragão, nessa leitura, pode ser a serpente do *Juramento*, uma vez que ambos são répteis com interpretação dúbia nas Escrituras. Contudo, a tradição iconográfica do dragão nos emblemas não é a de um animal pacífico e protetor.

Ao contrário, Alciato apresenta o emblema 132 (*Figura 29*), onde se vê um dragão perseguindo filhotes de pássaros, enquanto os pais se agitam da árvore e em vôo. O lema desse emblema é “que de las cosas altas nasce la fama” e destaca o esforço

necessário para o alcance da fama. Nos emblemas de Covarrubias, o dragão é associado à Hidra de Hércules e à serpente Pitón, morta por Apolo²⁴¹.



Figura 30 – Hieroglifo XXXX de Marco Antonio, no *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. 1640.

Disponível em: <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9358>

No hieróglifo²⁴² acima (*Figura 30*), Marco Antonio Orti comenta sobre a felicidade ao se obter sucesso em alguma conquista, se referindo à vitória de Jaime I em Valência. Na *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, o homem que

²⁴¹ HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de. *Trecientos emblemas morales*. Juan de Horozco y Cavarrubias de Leyva. María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente, edición, traducción, notas y comentarios – Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. 2017. P. 107.

²⁴² O hieróglifo é como um emblema, mas se diferencia por ser do gênero panegírico destinado a festas religiosas ou rituais fúnebres. Também é composto por um título, uma imagem e alguns versos que o explicam e são entendidos, assim como os brasões, como “elemento parlante”. LÓPEZ POZA (2012). Op. Cit. P. 83.

golpeia o dragão é associado a Hércules, que na *Figura 26*, no *Lusitania Liberata*, foi identificado como o inimigo espanhol.



Figura 31 – Emblema XI de Alciato. Disponível em:
<http://emblematica.grainger.illinois.edu/portal/detail/emblem/A91a014>

Na *Figura 31* é importante também destacar a posição em que o homem (ou Hércules) ataca o dragão, pois é semelhante a outras composições, como a do emblema XIV de Alciato, remetendo à iconografia de São Jorge e do arcanjo Miguel. Na imagem vê-se um cavaleiro montado em um Pegasus atacando uma Quimera com uma grande lança. A interpretação do emblema associa a Quimera aos vícios humanos e

maus pensamentos, para combatê-la basta seguir o exemplo de Belerofonte e ser prudente e sábio. O emblema fala “que nenhuma coisa é tão difícil, que não se pode alcançar com prudência e terminar com conselhos de virtude e grandeza de espírito”²⁴³.



Figura 32 – *Qvis Sicvt Devs?*, Hieronymus Wierix, Gravura Avulsa, c. 1563-1619. Antuérpia. Gravura Avulsa. Disponível em: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.981>

²⁴³ *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madri: Ediciones Akal, 1999. Imagem 234. P. 134. Tradução livre de: “que ninguna cosa ay tan dificultosa, que no se pueda alcançar com prudência, y acabarse con consejo de virtude, y grandeza del ánimo”.

A formulação do dragão como mal a ser combatido aparece na gravura de Hieronymus Wierix (*Figura 32*)²⁴⁴. Na imagem vê-se a representação de são Miguel subjulgando um dragão com uma lança que corta diagonalmente a gravura. O anjo aparece em pé, vestido com armadura e capacete, empunhando lança e escudo (no qual se vê a imagem da cruz). O dragão está imobilizado no chão. Os pés do arcanjo Miguel o sufocam na garganta e travam qualquer tentativa de reação com seu braço que segura uma lança em formato de garra. Chamas são lançadas pela boca do dragão, no entanto, não alcançam o anjo, pois são minimizadas pelo ataque da ponta da lança. Para se defender o dragão ainda tenta segurar a arma do anjo, mas não possui qualquer força perante a figura que tem sua cabeça iluminada por raios – que irradiam por toda a gravura (como é possível perceber pelos fincos dos veios). Em segundo plano, à direita da imagem, vê-se outra disputa entre o “exército” do arcanjo Miguel, representado pelos três pequenos anjos que manejam espadas contra as três figuras monstruosas que, derrotadas, caem em direção ao fogo do dragão. Sob a imagem há a inscrição “Qvis sicvt devs?” (quem como Deus?), além do nome do gravador e de seu mecenas. A frase que nomeia a gravura é entendida como uma confissão de fé ao cristianismo. O arcanjo aparece no Velho e no Novo Testamento como soldado de Deus, que derrota o dragão (símbolo de Satanás), no Apocalipse. Em Daniel, o arcanjo luta contra os persas para liberar o povo de Israel.

²⁴⁴ Essa composição do arcanjo Miguel se popularizou com a gravura de Wierix. Seu trabalho foi fundamental para a disseminação da gravura do norte europeu na península ibérica, já que começou a trabalhar com Plantin em 1570 – mesma época em que a oficina ganha os direitos de impressão da coroa espanhola. Ver: CAMPA, César Esponda de la e HERNÁNDEZ-YING, Orlando. El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana. *Atrio* n° 20. 2014; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. Influencias en el arte de Guadix (I). San Miguel Arcángel, según una estampa de Hieronymus Wierix. *Boletim del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*. N. 17. 2004.



Figura 33 – Emblema 99 do livro I de Covarrubias. In: MIÑANO, Juan de Dios Hernández. *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias: Iconografía y doctrina de la contrarreforma*. Murcia. Universidade de Murcia. 2015.

Nota-se que nessa sequência de imagens (*Figuras 29 a 32*) o dragão surge como símbolo do próprio Satanás, mal que deve ser combatido por figuras crentes e piedosas, tal como Hércules, Apolo, Belerofonte, o arcanjo Miguel – ou mesmo o leão, como figura de Espanha. Esse *topos* foi muito requisitado em toda iconografia do seiscentos e foi, novamente, empregado na “guerra de imagens” entre os frontispícios de *Phillipus Prudens* e *Lusitania Liberata*. A grande inversão se dá quando, nesse último frontispício, se inverte a composição do embate e o dragão deixa de ser o símbolo do mal, do pecado, dos vícios, e se transforma em defensor da liberdade, da justiça e da legitimidade dinástica bragantina.

Ainda na resolução visual da vitória, e o leão como símbolo do bem, o emblema 99, I de Covarrubias apresenta um leão sobre um homem, que aparece caído ao chão. O leão mostra suas garras ameaçando o derrotado, contudo, poupa sua vida. O

emblema fala que o rei dos animais é clemente àqueles que se rendem. Graças a sua noção de justiça e de honra, o leão não extermina seu inimigo, apenas apoia seus pés sobre ele, imobilizando-o. A prática do perdão “aumenta a fama e a glória e torna a vitória ilustre e clara”²⁴⁵, diz o epigrama do emblema. Essa ideia será importante para se interpretar a figura do leão e do dragão dos frontispícios de *Philippus Prudens* e *Lusitania Liberata*.

²⁴⁵ Tradução livre de: “aumenta fama y gloria\y hace ilustre y clara la victoria”



Figura 34 – Detalhes das Figuras anteriores. Alteração na imagem para evidenciar o eixo.

Essa disposição de um animal sobre o outro, derrotando-o é utilizada nos dois frontispícios apresentados neste capítulo. Destaca-se na sequência anterior (*Figura 34*), o mesmo eixo perpendicular nas cinco imagens. Pela composição, é possível atribuir aos frontispícios, a ideia do emblema de que com prudência e boa orientação se alcança a vitória de forças enganadoras. Essa ideia também está explícita nos epigramas que encimam as imagens nos frontispícios. No *Philippus Prudens*, de 1639, há o alerta de que o leão, zeloso e prudente, luta contra as imprecisões do dragão. No *Lusitania Liberata*, de 1645, a frase destaca que a justiça, atributo do Dragão, vence o engano do leão, que já se passara por cordeiro.



Figura 35 – Imperat ut Serviat. Emblema 84 do livro I de Covarrubias. N. 956. P. 474 na Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados, Madri: Ediciones Akal, 1999.

O leão sobre o orbe, como no frontispício do *Phillipus Prudens*, também aparece no emblema 84, do livro I, de Covarrubias (*Figura 35*) que trata sobre a

necessidade do rei governar para servir a seus súditos. O leão coroado aparece com uma pata sobre o globo. Nesse emblema (*Figura 35*) o leão mantém a posição de vitória das *Figuras 23 e 33*, essa postura de vigilância e ferocidade indica o dever real de garantir a manutenção da ordem entre seus súditos.

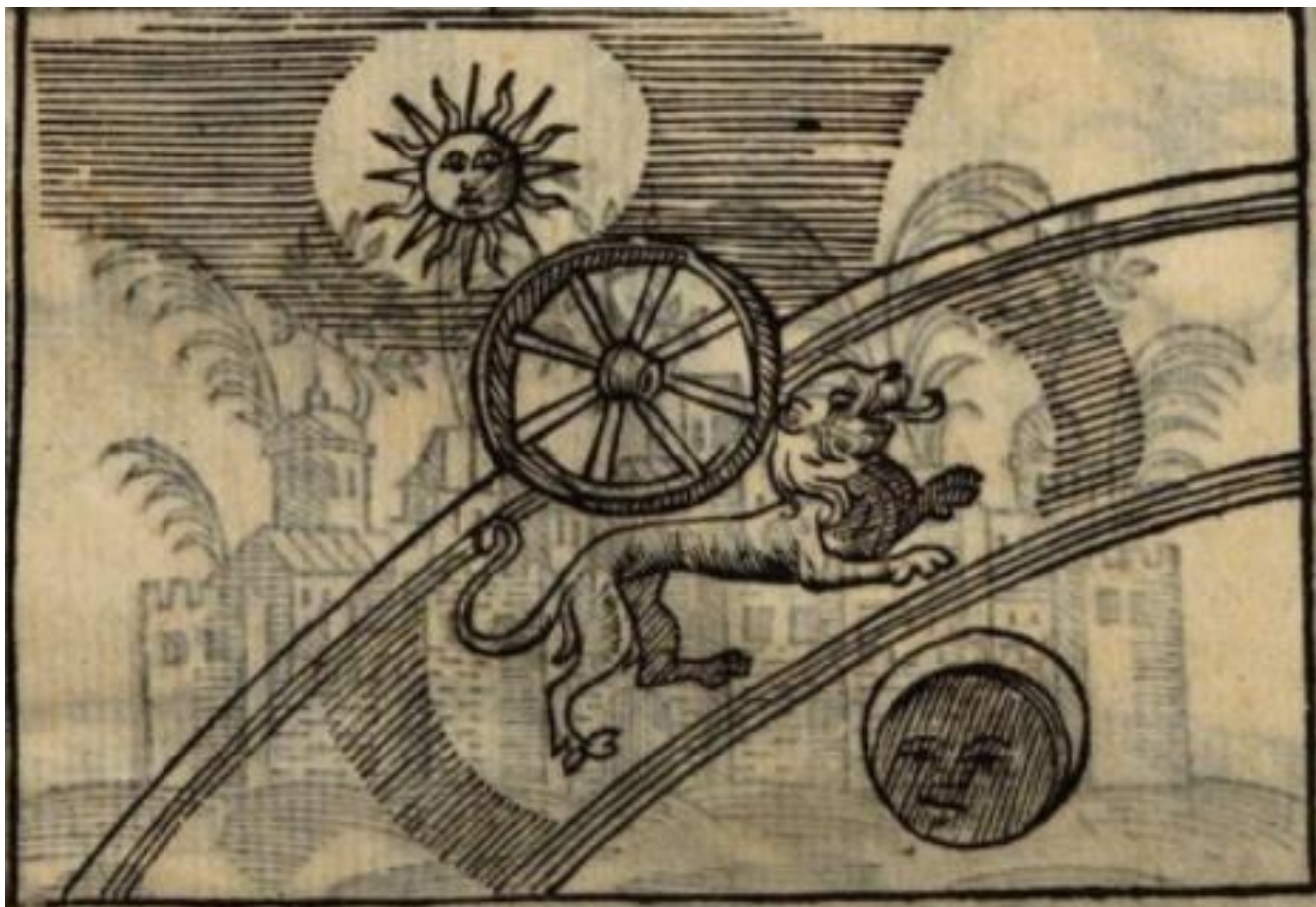


Figura 36 - Hieroglifo VI de Marco Antonio, no Siglo quarto de la conquista de Valencia. 1640.

Disponível em: <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=9358>

No hieróglifo acima (*Figura 36*), o leão aparece entre duas faixas curvas, separado por uma roda do sol e da lua. O título da imagem é “Fortes Fortuna Iuuat. Ex senec. Tract” (a sorte favorece os fortes, dos tratados de Sêneca). A roda pertence à Fortuna, que Jaime I carregava como empresa, conforme afirma o comentário, e que sempre se atentou à presença de seus inimigos.

O leão passou a ser associado à monarquia hispânica desde os séculos XI e XII, sendo integrado ao brasão de Castela e Leão no ano de 1230. Desde então, o leão

aparece em livros de emblemas, bestiários e hieróglifos como representação da coragem, da vigilância, do poder – características políticas de um monarca, conforme afirma Víctor Míguez. Contudo, a relação entre o rei dos animais e o rei de um reino foi apenas estabelecida com o emblema LVII de Alciato²⁴⁶.

Antes disso, porém, o leão já era associado a Cristo de maneira metafórica. O leão/Cristo seria o grande capitão, redentor dos homens:

A quem também, como a você // nome de leão lhe dão // que o é por capitão,
// e redentor como Deus. // e entre esses dois similares // Pedro glorioso vem,
// leão-Deus, homem o mostra// pois religioso o criou// e cativo o redimiu²⁴⁷.

Todos os reis deveriam carregar as qualidades de Cristo, por isso o leão pode servir como símbolo para ambos. Exemplo disso é o frontispício do *Philippus Prudens* (Figura 23), no qual o leão, rei de Espanha, poupa a vida do seu opositor, o dragão, o próprio reino luso. Na imagem o dragão não é entendido como inimigo, mas como um combatente que será poupado caso reconheça sua derrota. Conforme afirma Valladares, essa era a posição defendida por muitos autores que escreviam por Castela. Tal como o emblema da Figura 33, que diz sobre a misericórdia do leão ao perdoar o inimigo vencido que se apresenta com humildade.

²⁴⁶ MÍGUEZ, Víctor (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana. Publicacions de la Universitat Jaume I. 2007. P. 41.

²⁴⁷ Tradução livre do Subscriptio do emblema 954 da *Enciclopedia de Emblemas Akal*: A quien también como a vos // Nombre de León le dan, // Que lo sois por Capitán, // Y Redemptor como Dios. // Y entre estos símiles dos, // Glorioso Pedro venis, // León Dios, hombre os mostráis // Pues Religiosos criáis // Y cautivos redimis.



Figura 37 – Gravura de um dragão sobre um globo de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*. Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso. Disponível em: <http://purl.pt/25805>

Em resposta ao leão sobre o orbe que ilustra o frontispício de *Phillipus Prudens* (Figura 23), há uma gravura que representa um dragão sobre os céus no

Lusitania Liberata. Na imagem (*Figura 37*) vê-se uma moldura decorada, dentro da qual há um dragão de perfil sentado sobre uma esfera. Na esfera há indicações das constelações de *draco*, *leo*, e *fenix*. O dragão exhibe suas asas abertas e possui a boca aberta, da qual sai uma língua repartida, característica dos répteis, e deixa entrever seus dentes, tão afiados quanto suas garras. Acima da cabeça do dragão há, ainda, uma coroa de louros que o dignifica por sua vitória. Uma fita decorativa carrega a inscrição “*Dominabitur Astris*” (domínio sobre os astros)²⁴⁸ – indicando que, além da profecia de Cristo, que anunciava a 16ª geração atenuada, havia profecias astrológicas que previam a retomada do poder pelos Bragança. Abaixo da imagem, há a inscrição “os astros já escolheram a cabeça dos Lusíadas, o Dragão O que decretaram os numes sagrados para a cidade”²⁴⁹. A frase reforça o sentido da imagem ao confirmar as previsões astrológicas para a vitória do dragão no domínio sobre o orbe.

²⁴⁸ ALMEIDA. (2011). Op. Cit. 110. Esse trecho foi retirado da frase atribuída a Ptolomeu: “*vir sapiens dominabitur astris*” (O homem tem domínio sobre o orbe).

²⁴⁹ Idem.



Figura 38 – Gravura do brasão de armas de John Droeshout do texto de António de Souza Macedo, *Lusitania Liberata*. Impresso por Richard Heron, em Londres. 1645. Gravura em texto impresso.
Disponível em: <http://purl.pt/25805>

A gravura acima foi impressa no *Lusitania Liberata* e apresenta o brasão de Portugal com os cinco escudos, cinco chagas, trinta moedas, elmo, coroa, dragão e

figuras angélicas aladas em sua lateral. Abaixo há a inscrição “Lusiadum Regnum cujus vide stemmata Christi, Mittit enim rebus Stemmata quisque suis” (Vê o Reino Lusitano com os estigmas de Cristo Assim leve cada um os estigmas do que é seu)²⁵⁰. Deste modo, tanto autor, quanto gravador condensaram em uma só gravura o brasão de armas e as várias relações proféticas e emblemáticas. Isto é, na interação de texto e imagem, a *Figura 37* apresenta o *Juramento*, e, portanto, a profecia, as divisas dos Avis e Bragança, a genealogia dos reis lusos, e remete, ainda, à disputa dos animais travada nos frontispícios, garantindo a conclusão profética com a restauração de João IV de uma dinastia atenuada.

Para Bouza é necessário pensar essas imagens sob a ordenação retórica do período, devido a seu caráter de “imágenes elocuentes”. Esse caráter exemplar favorece a autoreferenciação das imagens nelas mesmas. Assim, ativava-se uma das cinco partes da retórica: a memória, que deveria ser exercitada tanto com imagens visuais, como nas orais, “sendo este o melhor método para conseguir que o conhecimento que se quisesse adquirir ou transmitir fosse fixado de maneira imperecível”²⁵¹. Por isso, as imagens analisadas nessa dissertação, especialmente neste capítulo, possuem uma capacidade de condensação de inúmeras referências, a partir da operação de recursos como a metáfora e a metonímia. Mesmo que o sentido denotativo simbólico das imagens seja evidente, há camadas de referências que precisam ser observadas. Assim, as dimensões e referências mencionadas não estão descoladas, mas sobrepostas.

Quando as imagens do *Lusitania Liberata* contrapõem o frontispício do *Philippus Prudens*, ocorre uma inversão de lugares comuns que existiam, tal como a associação do dragão ao mal demoníaco, ou do leão como rei invencível. Conforme foi possível perceber, a tradição iconográfica estava habituada com as composições nas quais o dragão era derrotado. O frontispício do *Lusitania Liberata* coloca esse “mundo de ponta cabeça”: o dragão agora é herói, tem o domínio sobre o orbe, possui as qualidades de um rei (ao poupar da morte seu inimigo) e foi anunciado profeticamente como aquele que recuperaria a atenuação de sua dinastia. O leão, por sua vez, também assume um novo papel. O rei dos reis perde sua capacidade de proteção e é vencido

²⁵⁰ ALMEIDA. (2011). Op. Cit. P. 112.

²⁵¹ BOUZA-ÁLVAREZ (2016). Op. Cit. P. 63. Tradução livre de: “sendo este o melhor método para conseguir que o conhecimento que se quisesse adquirir ou transmitir fosse fixado de maneira imperecível”.

graças a sua ganância, tirania e a justiça com que agia seu inimigo. O leão não possui mais coroa nem realeza, foi jogado ao chão por suas ações que contrariavam a vontade divina.

A especificidade dessa iconografia restauracionista é evidenciada ao se observar as alterações que ocorreram antes e depois desse período. A inversão proposta por Sousa Macedo e John Droeshout mostra outros usos desses símbolos tradicionais na época da Restauração. Se a luta era do leão guerreiro contra o dragão da maldade, a inversão propõe um dragão profético contra o tirânico leão.

Indicações de conclusão

“quem quiser ser lembrado deve ser imaginado”²⁵²

Essa iconografia de animais continuou mudando ao longo do tempo. Se no suporte das gravuras o leão constantemente surgia como símbolo de Castela, em outro suporte (o desenho), ganhou outras significações. Um desses desdobramentos pode ser exemplificado pelo tratado de Félix da Costa, de 1688, onde o leão é identificado como o rei Encoberto²⁵³. No texto o autor afirma que esse rei seria Sebastião. Essa alteração modifica, novamente, a iconografia do leão que primeiro era tido como o rei dos animais, depois como símbolo de Castela, e, com Félix da Costa, se transforma no rei Encoberto, alimentando a tradição sebastianista.

Em outro suporte, o textual, o padre jesuíta Antonio Vieira, em missão pelo rio Amazonas, descreve, a partir das *Trovas* de Bandarra, que o leão seria o Encoberto e que o representante de Castela carregaria um pendão em sua cabeça de dragão, como símbolo de Constantinopla²⁵⁴. Em sua interpretação, “El-Rei, que é o leão”²⁵⁵ (d. João IV) despertará e ressuscitará. Tanto Bandarra, quanto Vieira e Félix da Costa, apesar de discordarem em relação a quem seria o Encoberto, constroem uma tradição messiânica e sebástica na qual o leão o prefigura. Contudo, a formulação iconográfica nos frontispícios (*Philippus Prudens* e *Lusitania Liberata*) associa o leão à Castela, em outra tradição representativa.

Percebendo esses três momentos da iconografia do leão é possível destacar a especificidade da produção visual restauracionista, ligada a um discurso profético específico desse período. Além disso, o dragão também adquire outra forma de decodificação nessa guerra de imagens: deixa de ser o símbolo do mal, para converter-se na representação de Portugal. A iconografia dos dragões e leões se sobrepõe à

²⁵² BOUZA-ÁLVAREZ. (2016). Op. Cit. P. 68. Tradução livre de: “quien quiera ser recordado debe ser imaginado”.

²⁵³ Félix da Costa (1639-1712) produziu tratados sobre a arte da pintura e também uma interpretação do livro não canônico do profeta Esdras e a destruição do Império Otomano fazendo uso de símbolos e índices correntes durante a Restauração, como a identificação do Encoberto enquanto um leão e do Império Otomano como uma águia de várias cabeças autodestrutiva. VER: SANCHEZ. Op. Cit.

²⁵⁴ VIEIRA, Antônio. *Cartas*. Coodenação e notas de João Lúcio de Azevedo; Prefácio de Alcir Pécora. São Paulo: Globo. 2008. Carta ao padre André Fernandes (29 de abril de 1659). P. 363; 370.

²⁵⁵ Idem. P. 397.

identificação daquele como símbolo dos Bragança e deste como símbolo dos Felipes. Essas dimensões não são descoladas, mas sobrepostas. Isso porque esses animais adquirem um caráter emblemático, para além do heráldico, consolidado nos *tópoi*.

O novo modo de utilizar esses *tópoi* destaca-se com as finalidades retóricas e políticas que as gravuras adquiriam, dado seu poder de circulação – específico desse suporte. Para pensar na velocidade da circulação e da produção dessas imagens, foi necessário ter em perspectiva a ideia de *tríade comunicativa*, especialmente porque boa parte das gravuras era impressa junto de textos – que poderiam ter sido apresentados inicialmente pela via oral, caso dos sermões. Nesse sentido as discussões coetâneas sobre emblemas e divisas foram importantes para lidar com as relações entre texto e imagem existentes nos frontispícios.

A partir dessas discussões foi possível entender a função emblemática que os brasões e frontispícios possuíam na época da Restauração. Essa primeira folha ilustrada do conjunto impresso era como um prefácio da obra e também uma obra em si. Para esta pesquisa, considerou-se o frontispício como uma unidade, por meio da qual foi possível estabelecer uma relação material da gravura, enquanto elemento paratextual, com a função de emblema, enquanto objeto iconográfico. Ao analisar as imagens nessa perspectiva, foi possível localizá-las na disputa profética e política de 1632 a 1668.

Essas gravuras, em livros ou avulsas, serviam às intenções propagandísticas da imagem monárquicas, conforme afirma Bouza-Álvarez²⁵⁶. Segundo Joana Fraga as gravuras produzidas na época da Restauração podem ser caracterizadas como “obra de crise”, uma vez que foram feitas na ansiedade de construção de símbolos de poder que conectassem ao mito fundador do reino e legitimassem a aclamação. Essas obras seriam incompletas esteticamente, contudo congregariam as conotações de símbolos monárquicos, militares, proféticos, etc. A propaganda visual teria sido tão eficaz, que a historiadora identificou diferentes casos de vassalos lusos e hispânicos que compravam todo o estoque, ou mesmo as matrizes, de gravuras para evitar sua circulação²⁵⁷.

²⁵⁶ BOUZA-ÁLVAREZ (2016). Op. Cit. P. 16.

²⁵⁷ FRAGA, Joana. Construção de um rei: as imagens de D. João IV. Apresentação no Colóquio Internacional "A Restauração de Portugal (1640-1668): Antigas Tradições e Novas Perspectivas". Mesa 1: As tintas da persuasão: a propaganda política na Restauração Mediador: Diogo Ramada Curto. Évora. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KQ-lzPUAWQQ>

Tradicionalmente essa disputa foi lida por meio dos materiais textuais do período, porém, decidiu-se observar pelo viés iconográfico. Isso permitiu adentrar no debate historiográfico sobre a Restauração, destacando a especificidade do discurso profético-político em sua produção visual. Percebeu-se que as imagens não foram produzidas num esforço nacionalista de defesa do reino, senão, num esforço de garantia das mercês da nobreza. Além disso, a discussão profética não é uma reatualização da tradição sebastianista, senão uma retomada de profecias fundadoras do reino, para a consolidação do destino luso, profetizado a Afonso Henriques e efetivado com João IV.

Foi possível identificar que muitos historiadores anunciam a questão sobre a Restauração significar uma ruptura ou continuidade política decorrente da União Ibérica²⁵⁸. Por isso, como apresentado na *Introdução*, cada um tem uma perspectiva metodológica e um recorte temporal específico. O debate assumido por Rafael Valladares com Bouza-Álvarez se dá em torno da ideia de continuidade ou ruptura política após a Restauração. Valladares concorda com a descrição contextual de Bouza-Álvarez, por exemplo, em relação à centralidade da nobreza; e com o uso de alguns recursos metodológicos, como o compartilhado por Schaub, Hespanha e Bouza-Álvarez, a respeito da necessidade de se recorrer aos termos próprios do período. Contudo, há uma divergência em relação à descontinuidade política. Essa questão tem sido ignorada pela historiografia espanhola, segundo Valladares, enquanto que a historiografia portuguesa trabalha demasiadamente em uma chave nacionalista. O historiador afirma que hoje há uma conjuntura historiográfica propícia para retomar esse período histórico, devido aos recursos que a História Global pode oferecer²⁵⁹.

Nesse debate o historiador francês Jean-Frédéric Schaub aponta para a existência de elementos de concórdia e discórdia existentes desde antes de 1580, até o final da União Ibérica. Pra fugir de uma interpretação ligada aos ímpetos nacionalistas de parte da historiografia, Schaub se atenta às dimensões culturais e políticas, e identifica o surgimento de uma cultura política específica. Um dos elementos de oposição e dissidência à União foram os ímpetos sebastianistas dos súditos de Portugal. Com o desenvolvimento da imprensa e a profusão de textos nesse período, o historiador

²⁵⁸ LIMA. (2010) Op. Cit. P. 30-31.

²⁵⁹ VALLADARES, Rafael. “Por toda la Tierra”. *España y Portugal: globalización y ruptura (1580-1700)*. Centro de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade NOVA de Lisboa/ Universidade dos Açores. Odivelas: 2016. P. 11.

destaca a politização da nobreza, que levou às mudanças fundamentais para a consolidação do movimento de Restauração²⁶⁰.

Esses dois historiadores se opõe à interpretação de Eduardo d'Oliveira França que, apesar de afirmar a Restauração como uma “revolução barroca”, de caráter sebastianista, bandarrista, ligada a um messianismo bragançino e às classes aristocráticas, conclui que não havia um questionamento à ordem. E, por isso, a Restauração não poderia ser considerada um momento revolucionário da história lusa. Ao contrário, França destaca o aspecto conservador e restauracionista em relação à organização do poder²⁶¹.

Para além dos textos políticos e religiosos analisados pela historiografia, Valladares e Ramada Curto destacam a violência empregada em todo o processo de União das Coroas e de Restauração. A resistência ao ordenamento social instituído pela União Ibérica, segundo Diogo Ramada Curto, foi um processo de modernização com alta demanda de violência. Apesar de não concordar que a União das Coroas tenha sido um movimento moderno, Rafael Valladares está de acordo com o caráter violento das ações ocorridas desde 1578 até 1668. O historiador destaca as invasões a Lisboa, realizadas por um exército debilitado, mal assistido e descomedido.

Quando Valladares destaca que o primeiro de Dezembro foi uma rebelião, e não uma revolução, marcado “muito mais pela feição conservadora do que pela introdução de novidades”, é possível perceber que até mesmo a questão profética envolvida na propaganda dos Bragança não é tipificada pelo recurso a novos *topoi* visuais, senão, a novas configurações de representação imagética a partir desses lugares comuns já consolidados. Assim, apesar da demanda profética nos Bragança não ser definida pelo sebastianismo, há um lugar messiânico – ocupado pelo Encoberto, que na leitura de Antonio Vieira seria o próprio d. João IV.

Não se pode afirmar, com base apenas nas gravuras selecionadas, a continuidade ou ruptura que representou a Restauração para o ordenamento político português. Como se disse, há uma valorização da tópica de Ourique, um destaque do brasão como símbolo da profecia contida no *Juramento*, e uma guerra de imagens a

²⁶⁰ SCHAUB. Op. Cit.

²⁶¹ FRANÇA. Op. Cit. “ “não se separam os portugueses do Império para construírem um regime político melhor, mais livre, mais honesto. Separaram porque não era decente continuarem sujeitos a um governo ilegítimo, e por ser ilegítimo tirânico”. P. 262.

partir de inversões de lugares comuns. Mas são necessárias outras pesquisas que considerem a produção visual em relação à textual a partir da lógica do emblema e da *tríade comunicativa*, a fim de aumentar o escopo documental a ser analisado.

Assim, após o levantamento documental, as fontes foram reunidas, conforme sugestão da professora Flavia Galli, em um grande painel, ao modo warburgiano. Essa convivência das imagens fez com que surgissem outras referências visuais, para dialogar com o *corpus* anteriormente definido. A partir dessa observação, passou-se a “escutar” o que as imagens diziam – de acordo com a indicação do professor Jorge Victor Souza; e decidiu-se por alterar o recorte temporal da pesquisa (como foi apresentado na *Introdução*). O resultado foi pensar a especificidade das gravuras produzidas durante as décadas de 1630 a 1660, uma vez que as próprias fontes mostravam serem diferentes das produções visuais anteriores e posteriores a esse período.

Ao longo da pesquisa se tornou perceptível que as gravuras produzidas nos esforços restauracionistas partilhavam como referência o *Juramento* de Afonso Henriques. Para evidenciar isso foi necessário apresentar as mudanças na representação do Milagre de Ourique. Especialmente a sobreposição e conjugação da narrativa do *Juramento* em uma só imagem, iniciada pela gravura de Agostinho Soares Floriano, em 1632 (*Figura 6*) – tema central do *Capítulo 1*. Um elemento se destacou nessa composição enquanto símbolo profético: o brasão de armas. Identificaram-se as orientações que Cristo teria feito ao rei sobre o uso de Suas chagas. Segundo o documento forjado e encontrado em 1597, ficava determinado o uso da serpente como divisa de Cristo, mas as adaptações heráldicas a transformou em vários outros signos, como o pelicano, os anjos laterais, o dragão, etc. Para além da função heráldica própria desses símbolos, percebeu-se que havia também uma função emblemática, uma vez que os brasões eram *figura* da profecia – assuntos do *Capítulo 2*. Essas imagens foram exploradas nos frontispícios do *Philippus Prudens*, 1639 (*Figura 23*) e do *Lusitania Liberata*, 1645 (*Figura 24*), em uma verdadeira guerra de imagens. A formulação presente neste último indica uma inversão dos *tópoi* mais tradicionais e recorrentes, colocando o mundo “a revés”, como afirma Bouza-Álvarez – assim como apresentado no *Capítulo 3*.

A partir desse percurso, foi possível perceber que no esforço restauracionista de produção de imagem para a justificação do poder se inverteu lugares

comuns estabelecidos. Essa alteração pode ser amplificada ao se pensar em outras imagens, tanto no suporte oral, quanto no visual. De modo que não é possível destacar as gravuras dos textos impressos, desconsiderando a chave metodológica da *triade comunicativa* e dos emblemas. Devem-se considerar as dinâmicas da palavra e da imagem impressas, especialmente em Portugal, onde a produção visual é muito dependente de impressores estrangeiros e não é tão grande em relação a outros lugares.

Por isso é importante pensar Ourique na *triade comunicativa*, pois partindo dessa ideia é possível relacionar o estabelecimento de uma iconografia com os gêneros retóricos do período, como os sermões – orais, e posteriormente impressos. Nesta dissertação, contudo, restringiu-se à dimensão visual, deixando às margens, as orais e textuais. Indica-se, de antemão, a necessidade de pesquisas que se detenham na relação entre as três partes do conceito de Bouza-Álvarez. Um caminho a ser desenvolvido é pensar as gravuras, geralmente brasões, que figuram as portadas, frontispícios e folhas de rosto de sermões de defesa restauracionista. Pode-se concluir que a iconografia de Ourique se estabeleceu com a gravura de Agostinho Floriano, de 1632, e que foi adotada e replicada durante todo o período restauracionista. Mesmo após a Restauração, vê-se essa mesma composição visual, por exemplo, na compilação de sermões do padre teatino Ardizzone Spínola, de 1680. No impresso há uma gravura do Milagre de Ourique²⁶², que mantém a estrutura visual analisada no *Capítulo 1*. Analisar essa gravura, por exemplo, em relação aos sermões do pregador (especialmente o de 1641, pregado em Goa, quando retoma o Milagre de Ourique) pode encaminhar respostas potentes em relação à construção dos *tópoi* retóricos e visuais, tal como indicado por Bouza-Álvarez. De modo geral, a iconografia de Ourique, estabelecida na Restauração, não se alterou significativamente até, pelo menos, o século XIX. Contudo, as representações dos animais envolvidos na “guerra de imagens” continua em constante aquisição de camadas de significados, durante e após a Restauração.

²⁶² ARDIZONE, Spínola. *Cordel triplicado de amor a Christo Jesu sacramentado, ao Encuberto de Portugal nacido, a seu reyno restaurado, lançado em tres livros de sermoens, da felis aclamac, am d'el rey Dom Ioam 4. emparada do ceo da Sagrada comunhão restaurada na India dos felices annos d'el rey, & saudosos nacimentos, ... com huma misteriosa declara...*Lisboa, na impressão de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor da casa real. 1680. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_k7-y_WNAj1EC

Referências

- **Fontes**

Apoyos de la verdad catalana contra las objeciones de una justificacion, que se hizo en nombre del Rey Catholico contra esta provincia. Con los cargos, que injustamente se le impusieron, por unos papeles volâtes, y descargos a ellos. Em Lisboa: por Jorge Rodriguez. A custa de Lourenço de Queirós livreiro do Estado de Bragança. 1642. Disponível em: <http://purl.pt/14231>

ALBERGARIA, Antonio Soares. *Tropheos Lusitanos*. Gravuras de Agostinho Soares Floriano Impresso por Jorge Rodriguez. Lisboa: 1632. Disponível em: <http://purl.pt/12179>.

ALCIATI, A. *Emblemas* (1492-1550). Madri: Ediciones Akal, 1985

ARAUJO, João Salgado de. *Successos victoriosos del exercito de Alentejo, y relacion summaria de lo que por mar, y tierra obraron las armas portuguesas contra Castilla el año de 643*. Em Lisboa: por Paulo Craesbeeck, impressor, & livreito das Ordens Militares, & a sua custa, 1644. Disponível em: <http://purl.pt/13815>

_____. *Successos militares das armas portuguesas em suas fronteiras depois da real aclamação contra Castella. Com a geografia das provincias, & nobreza dellas...* Em Lisboa: por Paulo Craesbeeck. 1644. Disponível em: <http://purl.pt/12518>

ARDIZZONE SPINOLA, Antonio. *Nascimentos da Magestade del Rey nosso senhor Dom Ioam IV. de Portugal... celebrados... aos 19. de Março de 1649. em que cumprio 45. annos / pregouos em a Capella Real o R. P. Dom Antonio Ardizone....* - Em Lisboa : na Officina de Paulo Craesbeeck, 1649. Disponível em: <http://purl.pt/23373> 108

_____. *Cordel triplicado de amor a Christo Jesu sacramentado, ao Encuberto de Portugal nacido, a seu reyno restaurado, lançado em tres livros de sermoens, da felis aclamac, am d'el rey Dom Ioam 4. emparada do ceo da Sagrada comunhaõ restaurada na India dos felices annos d'el rey, & saudosos nacimentos, ... com huma misteriosa declara...*Lisboa, na impressão de Antonio Craesbeeck de Mello, impressor da casa real. 1680. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_k7-y_WNAj1EC

Árvore genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV. Em Lisboa. 1645. Disponível em: <http://purl.pt/942>

AZEVEDO, Luís Marinho de. *Apologeticos discursis oferecidos a Magestade del Rei Dom Joam... quarto do nome...Em defesa da fama, ee boa memoria de Fernão d'Albuquerque... contra o que dele escreveo D. Gomçalo de Cespedes na Chronica del Rei D. Phelippe quarto de Castella.* Em Lisboa: por Manoel da Sylva, 1641. Disponível em: <http://purl.pt/13976>

BERNARDO de Braga. *Ao mvito alto, e mvito poderoso Rey, e Senhor nosso Dom Ioaõ o quarto do nome entre os de Portugal Frey Bernardo de Braga... Dom Abbade de S. Sebastiaõ da Bahia na Prouincia do Brazil offerece este Sermaõ, que prègou na Sè da mesma Cidade a 18 de Junho de 1644. em a noua publicação da Bulla da Sancta Cruzada.* - Em Lisboa: por Paulo Craesbeeck, 1649. Disponível em: <http://purl.pt/29446>

BRANDÃO, Francisco. *Discurso gratulatorio sobre o dia da felice restituição, & aclamação da Magestade del Rey D. Joam IV...*Em Lisboa: na officina de Lourenço de Anveres & à sua custa. 1642. Disponível em: <http://purl.pt/14210>

_____. *Quinta parte da Monarchia lusytana : que contem a historia dos primeiros 23. annos delRey D. Dinis... / escrita pelo Doutor Fr. Francisco Brandão...* - Em Lisboa : na officina de Paulo Craesbeeck, 1650. Disponível em: <http://purl.pt/14191>

BRITO, Bernardo. *Monarchia Lusytana: Parte primeira que contem as historias de Portugal desde a criação do mundo te o nascimento de nosso sñor Iesu Christo.*

Impresso no Mosteiro de Alcobaça por Alexandre de Siqueira e Antonio Alvarez. 1597.
Disponível em: <http://purl.pt/14843>.

_____. *Primeyra parte de Chronica de Cister: onde se contam as cousas principais desta religiam com muytas antiguidades, assi do Reyno de Portugal como de outros muytos da christandade*. Lisboa: Pedro Crasbeek. 1602. Disponível em: <http://purl.pt/12173>.

_____. *Segunda Parte, da Monarchia Lusytana: em que se continuão as historias de Portugal desde o nascimento de Nosso Senhor Jesu Christo, ate ser dado em dote ao Conde Dom Henrique...* Impresso no Mosteiro de São Bernardo em Lisboa por Pedro Crasbeeck. 1609. Disponível em: <http://purl.pt/14094>.

BRANDÃO, Francisco. *Terceira Parte da Monarchia Lusytana: que contem a historia de Portugal desdo Conde Dom Henrique, até o reinado delRey Dom Afonso Henriques*. Impressa no Mosteiro de São Bernardo em Lisboa por Pedro Craesbeck. 1632. Disponível em: <http://purl.pt/14116>. 118

_____. *Quarta parte da Monarchia Lusitana: que contem a historia de Portugal desdo tempo delRey Dom Sancho Primeiro, até todo o reinado delRey D. Afonso III...* Impressa no Mosteiro de São Bernardo em Lisboa por Pedro Craesbeck. 1632. Disponível em: <http://purl.pt/12677>.

_____. *Quinta Parte da Monarchia Lusytana: que contem a historia dos primeiros 23. annos delRey D. Dinis*. Impressa em Lisboa na oficina de Paulo Craesbeck. 1650. Disponível em: <http://purl.pt/14191>.

_____. *Sexta Parte da Monarchia lusitana: que contem a historia dos últimos vinte & tres annos del Rey Dom Dinis*. Impressa em Lisboa na oficina de João da Costa. 1672. Disponível em: <http://purl.pt/13364>.

CABRAL, António Lopes. *Festas reays na corte de Lisboa ao feliz casamento dos Reys da Graõ Bretanha Carlos & Catherina em os touros que se correram no Terreiro do Passo em Outubro de 1661*. Em Lisboa: por Domingos Carneiro, 1661. Disponível em: <http://purl.pt/12167>

Capitulos gerais apresentados a elRey D. João nosso senhor IIII deste nome, XIII Rey de Portugal, Nas Cortes celebradas em Lisboa com os tres Estados em 28 de Janeiro de 1641. Com suas Repostas de 12. de Sete[m]bro do anno de 1642. No 2. do seu Reynado, & 38. de sua idade. Com as replicas, repostas, & declarações dellas em 1645. - Por mandado de S.M. & ordem do D. Thome Pinheiro da Veiga do seu Conselho... Em Lisboa: por Paulo Craesbecck. 1645. Disponível em: <http://purl.pt/14189>

CARDUCHO, Vicente. *Dialodo de la Pintvra, sv defensa, origen, esse cia, definicion, modos y diferenciais. Al Gran Monarcha de las Españas y Nvevo Mundo Don Felipe III.* Por Vicencio Carducho dela Illustre Academia de la nobilíssima Ciudad de Florencia y Pintor de su Magestade Catolica. Impresso com licencia por Francisco Martinez. 1633.

CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan. *Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus. A D. Ioanne Caramuel Lobkowitz Religioso Dunensi Ordo Cister. Antuerpiae: ex officina Plantiana: Balthasaris Moreti.* 1639. Disponível em: <http://purl.pt/14358> 110

CARVALHO, António Moniz de. *Francia interessada con Portugal, en la separación de Castilla : con noticia de los intereses comunes de los Principes, y Estados de Europa a la magestad christianissima de Doña Ana de Austria, ... / ofrece ... y consagra con devido culto, Antonio Monis de Carvallo.* En Paris : en la Officina de Miguel Blageart..., 1644. Disponível em: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=11532>

CHAGAS, Manuel das. *Sermam que pregou o Padre Frey Manoel das Chagas religioso da sagrada Ordem de N. S. do Carmo no seu Convento em o dia da acclamação de S. Magestade, por Rey, & Restauração do Reyno 1. de Dezembro... de 1646.... - Em*

Lisboa : na officina de Domingos Lopes Rosa, 1647. Disponível em: <http://purl.pt/29321>

_____. *Threnos funeraes a morte do Serenissimo Principe de Portugal Dom Theodosio / do P. Fr. Manoel das Chagas* - Lisboa : na Officina Craesbeekiana, 1653. Disponível em: <http://purl.pt/17425>

_____. *Sermão que pregou o P. Fr. Manoel das Chagas, religioso da sagrada Ordem de N. Senhora do Carmo no seu Convento em o dia da acclamação de S. Magestade por Rey, & Restauração do Reyno. 1. de Dezembro... de 1658. Offerecido ao... Padre Presentado Frey Henrique de Noronha, Provincial da Ordem de N. Senhora do Carmo. Pello Capitam Antonio de Gusman sobrinho do prégador* - Em Lisboa : na officina de Henrique Valente de Oliveira, 1659. Disponível em: <http://purl.pt/16758>

COSTA, Félix da. *The antiquity of the art of painting*. Edição facsimilar. Introdução e notas de George Kubler. New Haven e Londres: Yale University Press, 1967.

CRUZ, Manuel da. *Fala, que fes o P. Fr. Manoel da Crus... no acto solemne, em que o Conde Joam da Silva Tello, & Meneses, Visorey, & Capitão Geral do Estado da India, depois de ter aclamado, & jurado o Serenissimo Rey, & Senhor nosso, Dom Joaõ, o IV, jurou o Principe Dom Theodosio, seu primogenito, & herdeiro, aos 20. de Outubro de 1641*. Em Lisboa: na Officina de Lourenço de Anveres. Vendido na casa de Andre Godinho, & à sua custa. 1642. Disponível em: http://purl.pt/12105_111

Discurso/ heroico/ sobre a jornada, que o/ inimigo fez à Praça de Elvas./ Votado, e humildemente/ sacrificado à sempre Augusta, & victoriosa Mage/stade del Rey Dom João o IV. de Portugasl/ nosso senhor. Em Lisboa: por Paulo Craesbecck. Impressor, & livreiro das tres Ordens Militares. 1645. Disponível em: <http://purl.pt/22717>

Emtrada do exercito del rey de Castella, governado por D. Ioam de Avstria, no reino de Portvgal, com sette mil cavallos, doze mil infantes e vinte pessas de artilharia....Entre 1663-1670. Disponível em: <http://purl.pt/11710>

Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados, Madri: Ediciones Akal, 1999

FARIA, Manuel Severim de. *Noticias de Portugal : offerecidas a El Rey N.S. Dom João o IV. / por Manoel Severim de Faria : declaaose as grandes commodidades que tem para crescer em gente, industria, comercio, riquezas, & forças militares por már, 6 terra : as origens de todos os appellidos, & as armas das familias nobres do Reyno : as Moedas que corrêrão nesta Provincia do tempo dos Romanos até o presente : e se referem varios Elogios de Principes, & Varoens Illustres Portugueses* - Lisboa : na Officina Craesbeeckiana, 1655. Disponível em: <http://purl.pt/28506>

GALVÃO, Duarte. *Crónica de D. Afonso Henriques: crónicas dos reis de Portugal de D. Sancho I a D. João II*. Manuscrito 1501. Disponível em: <http://purl.pt/24117>.

GALLE, Cornelis. *Armas Reais Portuguesas*. Antuerpiae: ex officina Plantiana: Balthasaris Moreti. 1639. Disponível em: <http://purl.pt/12868>

GOUVEIA, Francisco Velasco de. *Justa aclamação do Serenissimo Rey de Portvgal Dom Ioão o IV : tratado analytico : diuidido em tres partes : ordenado, e divulgado em nome do mesmo Reyno, em justificação de sua acção : dirigido ao Summo Pontifice da Igreja Catholica, Reys, Principes, Respublicas, & Senhores soberanos da Christandade 112 / composto pello Doutor Francisco Velasco Gouvea, portuguez, Cathedratico jubilado em Canones na Universidade de Coimbra....*Em Lisboa: na oficina de Lourenço de Anveres: a custa dos três Estados do Reyno. Gravura de Cristiano Lobo. 1644. Disponível em: <http://purl.pt/29398>

HOLANDA, Francisco. *Da pintura antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1983.

HOMEM, Manuel (pseudônimo de Fernão Homem de Figueiredo). *Resorreiçam de Portugal, e morte fatal de Castella: dividida em duas partes*. Em Nantes: por Guillelmo do Monnier.

HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de. *Trecientos emblemas morales. Juan de Horozco y Cavarrubias de Leyva*. María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente, edición, traducción, notas y comentarios – Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. 2017.

JESUS, Frei Rafael de. *Monarqvia Lvsitana Parte Setima: contem a vida de el Rey Dom Affoonso o Quarto por excellencia o Bravo*. Impressa em Lisboa na oficina de Antonio Craesbeeck de Mello. 1683. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=EBNUAAAcAAJ>.

Juramento atribuído a D. Afonso Henriques sobre a milagrosa aparição do campod e Ourique. Ordem de Cister, Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, 2.^a incorporação, mç. 92, n.º 87. Disponível em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/details?id=4628654>.

LEÃO, Duarte Nunes. *Cronicas Del Rey Dõ Ioam de gloriosa memoria o I. deste nome, e dos Reys de Portugal o X. e as dos Reys D. Duarte, e D. Affonso o V: ao muito alto, e muito poderoso Rey Dom Joam o IV. Nosso Senhor/tiradas a luz por ordem do Senhor Dom Rodrigo da Cunha, Arcebisbo de Lisboa: e Autos do levantamento, e juramentos Del Rey N. S. D. Joam o IV. e do Serenissimo Principe D. Theodosio N.S.: e Proposição das Cortes*. Em Lisboa: por António Álvares, impressor Del Rey N. Senhor. 1643. Disponível em: <http://purl.pt/29411>

LIVIUS TAGOCIUS. *Ioanni IIII Portvgalliae Regi Perpetuo imperatur...Augustissimorum Progenitor, memorias hac breui tabula delineatas*. Vlysiponae. 1641. Disponível em: <http://purl.pt/11940>

LOPES, Fernão. *Chronica DelRey D. Joam I de boa memoria e dos reys de Portugal o decimo: primeira parte [-terceira]*. Impressa em Lisboa por Antonio Alvarez. 1644. Disponível em: <http://purl.pt/218>.

LOPES, Francisco. *Gloria de Portugal. Composto por Francisco Lopez: & oferecido a Catholica Magestade delRey N. S. Dom Joaõ o IV*. Lisboa: por Manoel da Sylva: vendesse em casa de Antonio Velozo, 1641. Disponível em: <http://purl.pt/30229>

MACEDO, António de Souza. *Lusitania Liberata ab injusto Castellanorum domínio: Restituta legitimo Principi Serenissimo Joanni IV..* Londres. Na oficina de Richardi Heron. Gravuras de John Droeshout. 1645. Disponível em: <http://purl.pt/25805>

_____. *Falla, que fez o D. Antonio de Sousa de Macedo,... no juramento de Rey do muito alto, e muito poderoso Dom Affonso VI. nosso senhor. Em quarta feira 15. de Novembro 1656* - Lisboa : na Officina de Henrique Valente de Oliveira, 1656. Disponível em: <http://purl.pt/12102>

_____. *Mercurio Portuguez, com as novas da Guerra entre Portugal, & Castella : começa no principio de anno de 1663 (até 1667)*. Em Lisboa: na officina de Henrique Valente de Oliveira, Impressor delRey N.S. 1663-1667. Disponível em: <http://purl.pt/12044>

MACEDO, Francisco de Santo Agostinho de. *Philippica portuguesa, contra la invectiva castellana : a El Rey Nuestro Señor Don Juan el IV*. Em Lisboa: por Antonio Alvarez Impressor del Rey nuestro Señor. 1645. Disponível em: http://purl.pt/22287_114

MACHADO, Francisco. *Mausoleum Maiestatis Joannis IV. Augustissimi Regis Lusitanorum : et vitae, & obitus compendium*. - Ulyssipone : ex Officina Craesbeeckiana, 1657. Disponível em: <http://purl.pt/28081>

MARIZ, Pedro de. *Diálogos de Vária história que sumariamente se referem muytas cousas antigas de Hespana: todas as mais no taluees, que em Portugal acontecerão em suas gloriosas conquistas, antes e depois de ser leuantada dignidade Real. E outras muytas de outros reynos, dignas de memoria. Com os retratos de todos os Reys de Portugal.* 2º ed. Coimbra: Officina de Antonio de Mariz Com Priuilegio Real. 1598. Disponível em: <http://purl.pt/22932>.

MELO, Francisco Manuel de. *Ecco polytico: responde em Portugalalavozde Castilla y satisface a um papel anonymo, ofrecido alRey DonFelipe el Quarto.Sobre los intereces dela CoronaLusitana,y del Oceanico,Indico,Brasilico, Ethyopico,Arabico, Persico, y Africano Imperio. Proponeseal...Consejo deEstado del... Rey de Portugal Don Juanel Quarto...* Em Lisboa: por Paulo Craesbeeck. Impressor, & livreiro das tres Ordens Militares. Gravura de Lucas Vorsterman. 1645. Disponível em: <http://purl.pt/26490>

_____. *Manifesto de Portugal.* - Em Lisboa : por Pablo Craesbeeck, 1647. Disponpivel em: <http://purl.pt/14530>

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.* Em Sevilha : por Simon Faxardo..., 1649.

PARADA, António Carvalho de. *Arte de reynar : ao potentissimo Rey D. Joam IV Nosso Sñor Restaurador da Liberdade Portuguesa. Pello Doctor Antonio Carvalho de Parada Acipestre na Sé de Lisboa e ora Prior de Brucelas...*Em Bruxelas: por Paulo Craesbeeck. 1644. Disponível em: <http://purl.pt/24628>

PINA, Rui de. *Chronica de el rey Dom Afonso o quarto do nome, e settimo dos Reys de Portugal / assi como a deixou escrita Ruy de Pina Guardamor da Torre do Tombo, & Chronista môr do mesmo Reyno.* - Em Lisboa : tirada a luz por industria de Paulo Craesbeeck, & na sua Officina impressa, e á sua custa, 1653. Disponível em: <http://purl.pt/22252>

Proclamação das pazes entre Portugal, & Castella. Em Lisbia: Antonio Caesbeeck de Mello ImpressordelRey. 1668. Disponível em: <http://purl.pt/29350>

RIBEIRO, João Pinto. *À Santidade do Monarca Ecclesiastico Innocencio X. expoem Portugal as causas de seu sentimento, & de suas esperanças.* - Em Lisboa : por Paulo Craesbeeck, 1646. Disponível em: http://purl.pt/23375_115

RIPA, Cesare. *Iconología.* Trad. do italiano Juan Barja e Yago Barja; Trad. do latim e grego Rosa Sánchez e Fernando García Romero. Prólogo Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 2a ed 1996, vol. I e II.

SÁ, Luis de. *Sermam encomeastico, e demonstrativo da indubitável justiça, com que p serenis. Rey D. Ioam IV foiy acclamado neste seu reyno pregado pello P. M. Fr. Luis de Saa cathedratico de Theologia da Universidade de Coimbra, & Religiosos do D. melífluu da Igreja S. Bernard. na acção de graças que a Camara da mesma Cidade veo dar no real mosteiro de S. Crus por esta merce de ceo, em o 3. Domingo do Advento 16. Dias de Dezembro do felicíssimo an. De 1640: dirigido à S. & R. M. d''Elrey N. Sñor D. Joam o IV. no nome, & na ordem 18. dos verdadeiros Reys de Portugal. Desima sexta geração do primeiro Rey Dom Affonso.* Coimbra: Lauretium Craesbeek. 1641. Disponível em: <http://purl.pt/29329>

SANTO ESTEVÃO, Gomes de. *Infante Dom Pedro: livro do Infante Dom Pedro de Portugal. O qual andou as sete partidas do mundo / feito por Gomez de Sancto Estevão, hum dos doze que forão em sua companhia ; foi visto pelo padre Mestre Frey Manoel Coelho.* - Em Lisboa : por Antonio Alvarez Impressor Del Rey N.S., 1646. Disponível em: <http://purl.pt/28879>

SÃO BERNARDINO, João de. *Ao muito alto, e muito poderoso Rey, e Senhor Nosso Dom Joam o quarto do nome entre os Reys de Portugal...Frei Joam de Sam Bernardino...dedica este Sermão da Immaculada Conceição da Mãe de Deos, que fez em a Capella Real, assistindo em ella a primeira vez; S. M. oito dias depois de sua aclamação que foi feita em sabbado, primeiro dia de Dezembro do anno de 1640.* Em Lisboa: por Antonio Alvaez, 1641. Disponível em: <http://purl.pt/24072>

SOUSA, Pedro Vaz Cirne. *Relaçam do que fez a villa de Guimaraens do tempo da Felice aclamação de Sua Magestade até o mês de Outubro de 1641.* Em Lisboa: por Jorge Rodrigues: a custa de Lourenço de Queirós, 1641. Disponível em: <http://purl.pt/12090/4/#/0>

UNIVERSIDADE DE COIMBRA. *Invictissimo Regi Lusitaniae Joanni IV. Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua aclamatione. Jussu Emanuelis de Saldanha...*Coimbra: expensis Universitatis, typis Didaci Gomez de Loureiro. Frontispício gravado por Agostinho Soares. 1641. Disponível em: <http://purl.pt/14127>

VARELA, Aires. *Sucessos que ouve nas fronteiras d'Elvas, Olivença, Campo Mayor, & Ouguella o primeiro anno da recuperação de Portugal, que começou em primeiro de Dezembro de 1640. & fez fim em ultimo de Novembro de 1641.* Em Lisboa: na officina de Domingos Lopes Rosa. 1642. Disponível em: <http://purl.pt/30156>

VASCONCELOS, João de. *Terceira parte da Restauração de Portugal prodigiosa / pelo D. Gregorio de Almeida Ulyssiponense.* Em Lisboa: por Antonio Alvares. 1644. Disponível em: <http://purl.pt/11979>

VIEGAS, Antônio Pais. *Manifesto do Reyno de Portugal. No qual se declara o direyto, as causas, & o modo, que teve para exemirse da obediencia del Rey de Castella, & tomar a voz do Serenissimo Dom Joam IV. do nome, & XVIII. entre os reys verdadeyros*

deste Reyno. Em Lisboa: por Paulo Craesbeeck. Gravura de Agostinho Soares Floriano. 1641. Disponível em: <http://purl.pt/12104>

_____. *Principios del Reyno de Portugal Con la vida y hechos de Don Alfonso Henriquez su primero rey. Y con los principios de los otros estados christianos de Hespaña. Al príncipe N. Señor. Por Antonio Paez Viegas Comendador de N. Señora de la Charidad, en la ordem de Christo, y alcaide mayor de la villa de Barcelos*. Em Lisboa, 1641. Impresso por Paulo Craesbeck. Gravuras de Agostinho Soares Floriano. Disponível em: <http://purl.pt/26489>

_____. *Relaçam dos gloriosos succesos, que as armas de... D. Joam IV... tiverão nas terras de Castella, neste anno de 1644. até a memoravel victoria de Montijo*. Em Lisboa: Antonio Alvarez. 1644. Disponível em: <http://purl.pt/12513>

- **Bibliografia**

ABRANTES, Marquês de. *Introdução ao Estudo da Heráldica*, Biblioteca Breve /Volume 127. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Ministério da Educação. Marquês de Abrantes, 1992.

ALGRANTI, Leila Mezan; MEGIANI, Ana Paula Torres (org.). *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico (séc. XVI-XIX)*. São Paulo: Alameda, 2009.

ALMEIDA, Lilian Pestre de. A Lusitania Liberata ou a Restauração Portuguesa em Imagens: análise do conjunto das gravuras da obra de António de Sousa de Macedo. *TALIA DIXIT* 6 (2011), 85-119.

_____. A presença da grande mãe no imaginário brasileiro (formas e motivos barrocos). *Organon*. 16/1989.

ALPERS, Svetlana. *A arte de Descrever*. São Paulo: Edusp.

ANSELMO, Artur. Armas nacionais portuguesas como marcas tipográficas. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias. Iconografia do livro impresso*. V. 33. 2014. Disponível em: <https://cultura.revues.org/2409>.

ARREDONDO, María Soledad, CIVIL, Pierre, MONER, Michel (org.). *Paratextos en la Literatura Española. Siglos XV-XVIII*. Madri: Casa de Velázquez. 2009. p. XI.

ARROUCA, João. *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no século XVII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2011.

ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais. A História da História em Portugal – Entrevista com Luis Reis Torgal. *Revista de Teoria da História*. Universidade Federal de Goiás. Ano 8, v. 15, n. 1. Abril 2016

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

_____. *Figura*. Ática, São Paulo, 1997.

AZEVEDO, João Lúcio. *A evolução do Sebastianismo*. Lisboa: Presença. 1984.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARRANDE-AZAM, Anne-Marie. « Haec quo magis publica, eo magis sunt infallibilia » : la validité des preuves historiques dans le Philippus Prudens et la Pax licita de

Caramuel. In: SCHMUTZ, Jacob; Dvořák, Petr (eds.). *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*. Praga: Filosofia – Piazopia. 2008.

BARROS, José D'Assunção. *Teoria da História: a escola dos Annales e a Nova História*. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2012.

BAXANDALL, Michel. *Olhar Renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BELTING, Hans. Por uma Antropologia da Imagem. *Concinitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 6 volume 1, número 8, junho 2005.

BESSELAAR, José Van Dem. *Sebastianismo: história sumária*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

BICALHO, Maria Fernanda, FURTADO, Junia Ferreira e SOUZA, Laura de Mello e (ORGS.). *O Governo dos Povos*. São Paulo: Alameda. 2009.

BONSIEPE, Gui. *Desing, cultura e sociedade*. São Paulo: Edgard Blucher. 2011.

BOUZA-ÁLVAREZ, Fernando. *Imagen y propaganda. Capítulos de Historia Cultural del Reinado de Felipe II*. Madrid: Akal, 2016.

_____. *Palabra e imagen en la corte. Cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. Madrid, Abada Editores, 2003.

_____. *Comunicação, Conhecimento e Memória na Espanha dos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Centro de História da Cultura, 2002.

_____. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

_____. *Portugal no Tempo dos Filipes: política, cultura e representações (1580-1668)*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000.

_____. Retórica de la imagen real. Portugal y la memoria figurada de Felipe II. *Penélope. Fazer e desfazer a história*. Nº 4. 1989.

BRIZUELA CASTILLO, María Luisa. *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura da Facultad de Filología da Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madri. 2015. Disponível em: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Mlbrizuela/BRIZUELA_CASTILLO_Luisa_Tesis.pdf.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha: 1500-1700*, Cosac Naif, São Paulo, 2001.

BUESCU, Ana Isabel. Vínculos de memória: Ourique e a fundação do reino. In: CENTENO, Y. K. (Coord.) *Portugal: Mitos revisitados*. Coord. de Yvette Kace Centeno. Lisboa: Edições Salamandra, 1993.

_____. *O Milagre de Ourique e a História de Portugal de Alexandre Herculano*. Porto: INIC, 1987.

BURKE, Peter. Cómo interrogar a los testimonios visuales. In: PALOS, J. L. y CARRIÓ- INVERNIZZI, D. (dirs.). *La Historia Imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madri: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

_____. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: ed. Crítica. 2005.

_____. *Testemunha ocular*. Bauru (SP): Edusc, 2004.

CAMPA, César Esponda de la e HERNÁNDEZ-YING, Orlando. El Arcángel San Miguel de Martín de Vos como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana. *Atrio* nº 20. 2014.

CARDIM, Pedro; PALOS, Joan-Lluís. *El mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madri: Iberoamericana. 2012.

CARDIM, Pedro. Religião e Ordem Social: em torno dos fundamentos católicos do sistema político do Antigo Regime. *Revista de História das Ideias*, 22, 2001.

_____. *Política e Identidades Corporativas no Portugal de D. Filipe I - Estudos em homenagem a João Francisco Marques*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol:I, 2001.

_____. *O Poder dos Afectos: ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*, tese de doutoramento em História, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2000.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de Símbolos na Artes: guia Ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*, EDUSC, Bauru, 2004.

CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana; PALOS, Joan Lluís. *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. CEEH: Madri, 2008.

CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe. siècle*, Genebra: Librairie Droz, 1996.

_____. “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”, *Críticón*, 79, 2000, pp. 37-46.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: UNESP, 2014.

_____. *A História Cultural. Entre práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 2000.

_____. *Práticas de Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. Leituras e Leitores „Populares“ da Renascença ao Período Clássico. In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger. *História da Leitura no Mundo*

Ocidental. vol 2. São Paulo: Editora Ática, 1999. _____. *Aventura do Livro – do leitor ao navegador*. São Paulo: UNESP, 1998.

CHAVES, Luis. *Subsídios para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: [s. n.], 1997.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1996.

CIVIL, Pierre. El Frontispicio y su Declaración en Algunos Libros del Siglo de Oro Español. In: ARREDONDO, María Soledad, CIVIL, Pierre, MONER, Michel (org.). *Paratextos en la Literatura Española. Siglos XV-XVIII*. Madri: Casa de Velázquez. 2009.

COSTA, Leonor Freire e CUNHA, Mafalda Soares da. *D. João IV: 1604 - 1656. Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa*. Temas e Debates: Rio de Mouro. 2008.

CRUZ, Alexandrina. (coord.). *Tipografia Portuguesa do Século XVII: a coleção da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

CUNHA, Mafalda Soares. Sebastianismo, os Jesuítas e os Braganças: reflexões historiográficas em torno de 1640. Évora: *Economia e Sociologia*, nº88/89, 2009.

_____. Os Insatisfeitos das Honras. Os aclamadores de 1640. In: BICALHO, Maria Fernanda, FURTADO, Junia Ferreira e SOUZA, Laura de Mello e (ORGS.). *O Governo dos Povos*. São Paulo: Alameda. 2009.

_____. *A Casa de Bragança. 1560-1640. Práticas senhoriais e redes clientelares*. Lisboa. Editorial Estampa, 2000

CURTO, Diogo Ramada. Para a História dos Livreiros e Impressores em Portugal: notas a propósito da oficina de Plantin. In: FURTADO, Júnia, KANTOR, Íris, SROLS, Eddy E Thomas, Werner. *Um Mundo sobre Papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos*

impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII). São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/ Editora UFMG. 2014.

_____. *Cultura Escrita: séculos XV a XVIII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007. _____. A Restauração de 1640: nomes e pessoas, in: *Península. Revista de Estudos Ibéricos*. Porto: Faculdade da Letras da Universidade do Porto, Instituto de Estudos Ibéricos, N°0, 2003.

_____. (coord.) *Bibliografia da História do Livro em Portugal: séculos XV a XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

_____. *O Discurso Político em Portugal (1600-1650)*. Lisboa: Centro de Estudos de História e Cultura Portuguesa. 1998.

DORÉ, Andréa; LIMA, Luís Filipe Silvério; SILVA, Luiz Geraldo. *Facetas do Império na História: conceitos e métodos*. São Paulo: HUCITEC, 2008

DESWARTES-ROSA, Sylvie. O templo da pintura: Camões e Francisco de Holanda. In: PEREIRA, Seabra e FERRO, Manuel (coord). *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Lisboa: Pombalina. Imprensa da Universidade de Coimbra. 2012

DUARTE, Eduardo. A Heráldica Portuguesa na Arte e na Sociedade. *Actas das Conferências. Arte&Sociedade*. Lisboa. 2011.

ELLIOTT, John H. *Reflexiones sobre una unión fracasada. Espacio, tiempo y forma*. Serie IV, Historia Moderna, t. 25, 2012.

FARIA, João André de Araújo. *A restauração prodigiosa de Portugal. 1640-1668*. Dissertação de mestrado defendida na UFRRJ, 2010.

_____. A “restauração de Portugal prodigiosa”: “milagres” e política no reinado de D.João IV. Fortaleza: ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História, 2009.

FERREIRA, Rafaela Dias Chaves. *As versões seiscentistas das Trovas de Bandarra e as noções de pertencimento ao reino de Portugal*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UNIFESP. Guarulhos. 2014.

_____. *As Trovas de Bandarra no século XVII: levantamento, comparação e análise das versões impressas e manuscritas e de sua circulação*, Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de História da UNIFESP, Guarulhos, 2011.

FRAGA, Joana. *Three Revolts in Images: Catalonia, Portugal and Naples (1640-1647)*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História Moderna, da Faculdade de Geografia e História da Universidade de Barcelona. 2013.

FRAGA, Joana E PALOS, Joan-Lluis. *Trois Révoltes en Images: la Catalogne, le Portugal et Naples dans les années 1640*. In: HUGON, Alain Hugon E MERLE, Alexandra Merle (ed.). *Soulèvements, révoltes, révolutions*. Madri: Casa de Velázquez (158). 2016.

FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

FREITAS, Artur. História e Imagem: por uma abordagem tríplice. Rio de Janeiro: *Revista de Estudos Históricos*, nº 34. 2004.

FURTADO, Júnia, KANTOR, Íris, STOLS, Eddy & THOMAS, Werner (orgs). *Um Mundo sobre Papel: livros, gravuras e impressos flamengos nos impérios português e espanhol (séculos XVI-XVIII)*. São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo/Editora UFMG. 2014.

FURTADO, Matheus Silveira. *A heráldica do poder: Símbolos e significados no escudo de D. Afonso Henriques*. Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília para obtenção do grau de licenciado/bacharel em História, sob orientação da Professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro. UNB. Brasília. 2014.

GAMA, Angélica Barros. As Ordenações Manuelinas, a tipografia e os descobrimentos: a construção de um ideal régio de justiça no governo do Império Ultramarino português. *Navigator* 13. 2011.

GANDRA, Manuel. *A Cristofania de Ourique: mito e profecia*. Lisboa: Fundação Lusíada. 2002.

GASKELL, I. História das Imagens. In: BURKE, P. (org.) *A Escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2009.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força. Histórica, retórica e prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GONÇALVES, Flávio. A “Árvore de Jessé” na Arte Portuguesa. *Revista da Faculdade de Letras*. 1986.

GRIECO, Alfredo. Livros de emblemas: pequeno roteiro de Alciati à Iconologia de Cesare Ripa *ALCEU* - v.3 - n.6 - p. 79 a 92 - jan./jun. 2003

GRIFFITHS, A. The archeology of the print. In: BAKER, C.; ELAM, C. e WARWICK, G. *Collecting Prints and Drawings in Europe c.1500-1750*. Aldershot: Ashgate: Burlington Magazine, 2003.

GROULIER, Jean-François – Descrição e Interpretação in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A Pintura: textos essenciais, Descrição e Interpretação*, v. 8, Editora 34, São Paulo, 2005.

GUILLOT, Catherine. Espace liminaire du livre de théâtre au XVIII^e siècle et espace du frontispice. In: MILON, Alain e PERELMAN, Marc (orgs). *Le livre et ses espaces*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris. 2007. Disponível em: <http://books.openedition.org/pupo/482#text>.

HANSEN, João Adolfo. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. *Revista Chilena de Literatura*, n. 85. Nov. 2013.

_____. Alegoria: construção e interpretação da metáfora, Campinas: Editora UNICAMP, 2006.

_____. *Vieira: tempo, alegoria e história*, Brotéria, v. 145, nº 4/5, out/nov 1997.

HARTHAN, John. *The history of the illustrated book: the Western tradition*. Londres: Thames and Hudson, 1981.

HECK, Michele-Caroline. *Des Observations sur la peinture de Charles-Alphonse Dufresnoy aux Remarques de Roger De Piles: continuité ou rupture?*. **hal-01234312, versão 2**. 2015. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01234312v2>

HERMANN, Jacqueline *No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

_____. As Trovas de Gonçalo Annaes Bandarra (Portugal, Século XVII) notas para a abordagem de uma fonte. *Anais do XVII Simpósio Nacional de História* – ANPUH, São Paulo, 1993.

HESPANHA, Antonio Manuel. As vésperas do Leviathan: instituições e poder político. Portugal séc. XVII. Coimbra: Almedina, 1994.

JORDÁN-ARROYO, María V. *Soñar la Historia: riesgo, creatividad y religión em las profecias de Lucrecia de Léon*, Editora Siglo XXI, Madri, 2007.

LIMA, Luís Filipe Silvério; MEGIANI, Ana Paula. Introduction. *Messianisms Visions, Prophecies and Divinations: Early Modern Messianins and Milenarism in Iberian America, Spanish and Portugal*. Brill: Boston, 2016.

LIMA, Luís Filipe Silvério. *O império dos sonhos: narrativas proféticas, sebastianismo e messianismo brigantino*. São Paulo: Alameda, 2010. 129

_____. Imagens e Figuras de um Rei Sonhador: representações do milagre de Ourique e do Juramento de Afonso Henriques no século XVII. São Paulo: *História*, v. 26, n. 2, 2007.

LINCOLN, Evelyn. *Brilliant Discourse: Pictures and Readers in Early Modern Rome*. Editora da Universidade de Yale. 2014.

LINCHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo: Editora Siciliano. 1994.

_____. (dir.). *A Pintura: textos essenciais, Descrição e Interpretação*, v. 8, Editora 34, São Paulo, 2005.

LUND, Christopher C. *A Coleção de manuscritos portugueses na divisão dos manuscritos da Biblioteca do Congresso – S/L, S/D*, disponível em: http://cvc.institutocamoes.pt/bdc/lingua/boletimfilologia/25/boletim25_pag167_172.pdf

LÓPEZ POZA, Sagrario. Los Libros de Emblemas: género editorial, género literário y fuente de erudición. *Emblemática. Insula* 833. 2016.

_____. Empresas, emblemas, jeroglíficos: agudezas simbólicas y comunicación conceptual. In: CHARTIER, Roger e ESPEJO, Carmen (eds.). *La aparición del periodismo en Europa: Comunicación y propaganda en el Barroco*. Marcial Pons Historia. 2012.

_____. Variantes en las Portadas y en las *Picturae* de las dos versiones de las Empresas Políticas de Saavedra Fajardo. In: CORNELLES, Víctor Mínguez. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*: Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999.

MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial. 1997

MARCOCCI, Giuseppe . *A Consciência de um império: Portugal e o seu mundo (sécs. XVI-XVII)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MARIN, Louis. Préface en image : le frontispice des *Contes* de Perrault, in: *Europe*, n° 739-740, novembre-décembre 1990

MARQUES, João Francisco. *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*. Porto: INIC, 1986.

_____. *Parenética Portuguesa e a Restauração*. Porto: INCI, 1989, 2 v.

MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. *História de Portugal*. Guimarães Editores. 2004

MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan. *Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian. Fundação para a ciência e a tecnologia. s/c. 2005.

MATOSSO, José (dir.). *História de Portugal. O Antigo Regime (1620-1807)*, HESPANHA, António Manuel. Editorial Estampa. Lisboa. 1998.

MEGIANI, Ana Paula Torres. *O Rei Ausente. Festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal. 1581 e 1619*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

_____. *O Jovem Rei Encantado: expectativas do messianismo régio em Portugal, séculos XIII a XVI*. São Paulo: HUCITEC, 2003

MELLO, Sânderson Reginaldo de. O Ut Pictura Poesis e as origens críticas da correspondência entre a literatura e a pintura na Antiguidade Clássica. *Miscelânea. Revista de Pós-Graduação em Letras*. UNESP: Assis. V. 7. Jan./jun. 2010.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares, *Revista Brasileira de História*. vol.23, nº. 45. 2003.

MÍGUEZ, Víctor (ed.). *Visiones de la monarquía hispánica*. Castelló de la Plana. Publicacions de la Universitat Jaume I. 2007.

MONTEIRO, Rodrigo Bentes; CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. A ordem de um tempo: folhetos na coleção Barbosa Machado. Rio de Janeiro: *Topoi*, v. 8, p. 77-113, 2007.

_____. Reis, príncipes e varões insignes na coleção Barbosa Machado. Lisboa: *Anais de História de Além-Mar*, v. VI, n.2005, p. 215-251, 2005.

_____. Recortes de Memória: reis e príncipes na coleção Barbosa Machado. In: SOIHET, R.; BICALHO, M. F. B.; GOVÊA, M. F. S. (Org.). *Culturas Políticas. Ensaaios de história cultural, história política e ensino da história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, v. 1,

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, EDUSP, São Paulo, 2002.

NASCIMENTO, Cristiane. Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda: o encômio como gênero da prescrição da arte. *Floema. Caderno de Teoria e História Literária*. Vitória da Conquista. Ano I. Nº. 1. 2005

OLIVEIRA, Vítor Amaral. *Sebástica: bibliografia geral sobre D. Sebastião*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 2002.

PALOS, Joan Lluís. El rencuentro de los historiadores con las imágenes. In: BARROS, Carlos (ed.). *II Congreso Internacional Historia a Debate. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*. Madri. S/D.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 1994.

RODRIGUES DA COSTA, J. C. *João Baptista: gravador português do século XVII (1628-1680). Contribuição para a história da gravura em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade. 1925

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. Influencias en el arte de Guadix (I). San Miguel Arcángel, según uma estampa de Hieronymus Wierix. *Boletim del Centro de Estudios Pedro Suárez: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*. N. 17. 2004.

RODRIGUEZ MOYA, María Inmaculada. Caramuel, Felipe IV y Portugal: genealogía e imagen dinástica en el contexto de la pérdida del Reino. *IV Congresso. Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*. Belo Horizonte: C/Arte. 2006.

RODRÍGUEZ TEMPERLEY, María Mercedes. Ecdótica e iconografía: reflexiones sobre el arte de editar textos con imágenes. *Olivar*, 15(22). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. 2014. Disponível em: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a10>

ROSA, Maria de Lurdes; SEIXAS, Miguel (coord.). *Estudos de Heráldica Medieval*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais : Centro Lusíada de Estudos Genealógicos e Heráldicos : Caminhos Romanos, 2012.

SCHAUB, Jean-Frédéric. *Portugal na Monarquia Hispânica (1580-1640)*. Lisboa: Livros Horizonte. 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SCHMUTZ, Jacob; Dvořák, Petr (eds.). *Juan Caramuel Lobkowitz: The Last Scholastic Polymath*. Praga: Filosofia – Piazopia. 2008.

SCHWARCZ, Lília Mortiz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SERAFIM, João Carlos Gonçalves. Elevar um rei com vaticínios: textos e pretextos no caso do Rei D. Sebastião de Veneza (1598-1603). *Letras, Santa Maria*, v. 24, n. 49, p. 77-96, jul./dez. 2014

SOARES, Carolina Esteves. *A Re(construção) do diálogo entre Portugal e Castela. Propósitos e contratempos da diplomacia portuguesa em Madri (1668-1686)*.

Dissertação de Mestrado em História Especialidade em História das Relações Internacionais. Universidade de Lisboa. Lisboa. 2015.

SOARES, Ernesto. *História da gravura artística em Portugal: os artistas e suas obras*. Lisboa: Livraria Sam-Carlos, 1971. 2 vols.

_____. *História da Gravura em Portugal. Os Artistas e as suas obras*. Tomo I, Livraria Sam Carlos, 2ª ed. 1971.

_____. *Dicionário de Iconografia Portuguesa*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1948.

SOBRAL, Luis de Moura. *Narração e simbolismo franciscano nos ciclos da Madre de Deus*. In: *Igreja da Madre de Deus. História, conservação e restauro*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2002.

_____. O Pintor Bento Coelho (1620-1708). Recepção Crítica e Significado Artístico *Ciberkiosk*, 3 (setembro 1998), URL: <http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/arte/bento.htm>.

_____. *Pintura e Poesia na Época Barroca*. Editorial Estampa: Lisboa, 1994

SOUZA, Jorge Victor de Araújo. Monarquia mais dilatada que se viu no mundo!: considerações sobre dimensão de domínios e imaginação política em frontispícios no império espanhol. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 389-415, jul./dez. 2013.

_____. Saberes naturais, saberes visuais. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, p. 58 - 64, 27 jul. 2016.

STOCK, Jan van der. *Printing Images in Antwerp. The introduction of Printmaking in a City. Fifteenth Century to 1585*. Rotterdam: sound & Vision Interactive Rotterdam, 1998.

TATSCH, Flavia Galli. O frontispício da carta de Colombo e o início da associação do Homem Selvagem com o indígena. In: Fernandes, Luiz Estevam de Oliveira. (Org.). *História da América: historiografia e interpretações*. 1ªed.Ouro Preto: EDUFOP/PPGHIST, 2012, v. 1.

_____. *A Construção da Imagem Visual da América: gravuras dos séculos XV e XVI*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. 2011.

_____. Da palavra à imagem: a alegoria da América no imaginário europeu, *Ideias*, vol. 13, n. 2, Campinas, 2006, pp. 46-51.

TORGAL, Luis Reis. *Ideologia Política e Teoria do Estado na Restauração*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1981.

_____. A Restauração: breves reflexões sobre a sua historiografia. *Revista de História das Idéias*, Coimbra, 1974.

TORRES, Ana Cristina. A marca tipográfica e outros símbolos dos impressores de nome António Álvares. *Cultura: Revista de História e Teoria das Ideias. Iconografia do livro impresso*. V. 33. 2014.

TRINDADE, J. B. O Império dos Mil Anos e a arte do “tempo barroco”: a águia bicéfala como emblema da Cristandade, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 11-91. jul.- dez. 2010.

_____. A corporação e as artes plásticas: o pintor: de artesão a artista In: TRINDADE [et al.]. *Um olhar crítico sobre o acervo do século XIX: reflexões iconográficas — memória*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1994.

VALLADARES, Rafael. “*Por toda la Terra*”: *España y Portugal: globalización y ruptura (1580-1700)*. Lisboa: Centro de História D’Aquém e D’Além-Mar. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores. 2016.

_____. Dos historiografías para uma mesma historia. El Portugal Hispânico (1580-1640) desde la España contemporánea. *Estudios portugueses y brasileños*. N. 11. Salamanca. 2011.

_____. *Portugal y la Monarquía Hispánica, 1580-1640*. Madri: Arcos Libros. 2001.

_____. *La Rebelión de Portugal. 1640-1668. Guerra, conflicto y poderes en la monarquía hispánica*. Sevilha: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura. 1998.

VILELA, José Stichini. *Francisco de Holanda: vida, pensamento e obra*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Lisboa. 1982.

VITERBO, SOUSA. *A Gravura em Portugal. Breves apontamentos para a sua história*. Lisboa: Typo. Da Casa da Moeda e Papel Sellado. 1909.

Anexo – Listagem documental

Ano	Tipo	Título	Autor	Impressor	Gravador	Local	Disponível em:
1632	Frontispício, Gravura (Milagre de Ourique), Brasões	Tropheos lusitanos	ALBERGARIA, António Soares de	Jorge Rodriguez	FLORIANO, Agostinho Soares	Lisboa	http://purl.pt/12179
	Brasão na Folha de Rosto	Terceira parte da Monarchia lusitana : que contem a historia de Portugal desdo Conde Dom Henrique, até todo o reinado delRey Dom Afonso Henriques...	BRANDAO, António	Pedro Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/14116
	Brasão na Folha de Rosto	Quarta parte da Monarchia lusitana : que contem a historia de Portugal desdo tempo delRey Dom Sancho Primeiro, até todo o reinado delRey D. Afonso III...	BRANDAO, António	Pedro Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/12677
1634	Brasão na Folha de Rosto	Reposta a certas objeçoens sobre os Tropheos lusitanos	ALBERGARIA, António Soares de	Jorge Rodriguez	FLORIANO, Agostinho Soares	Lisboa	http://purl.pt/12177
1639	Frontispício, Brasão	Philippus prudens Caroli V. Imp. Filius Lusitaniae Algarbiae, Indiae, Brasiliae legitimus rex demonstratus / A D. Ioanne Caramuel Lobkowitz Religioso Dunensi Ordo Cister	CARAMUEL LOBKOWITZ, Juan	Baltasar Moretus	QUELLIN, Erasmós	Antuérpia	http://purl.pt/14358
	Brasão (Gravura Avulsa)	Armas reais portuguesas	-	Baltasar Moretus	GALLE, Cornelis	Antuérpia	http://purl.pt/12868
1640	Árvore genealógica	Árvore genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV	-	-	-	-	http://purl.pt/942

	(Gravura Avulsa)						
1641	Brasão (Folha Avulsa)	Gloria de Portugal	LOPES, Francisco	Manoel da Silva	-	-	http://purl.pt/30229
	Brasão na Folha de Rosto	Ao muito alto, e muito poderoso Rey, e Senhor Nosso Dom Joam o quarto do nome entre os Reys de Portugal... Frei Joam de Sam Bernardino... dedica este Sermão da Immaculada Conceição da Mãe de Deos, que fez em a Capella Real, assistindo em ella a primeira vez; S. M. oito dias depois de sua aclamação que foi feita em sabbado, primeiro dia de Dezembro do anno de 1640	SAO BERNARDINO, João de	Antonio Alvarez	-	Lisboa	http://purl.pt/24072
	Brasão na Folha de Rosto	Manifesto/ do Reyno de Portugal./ No qual se declara/ o direyto, as causas, & o modo, que teve/ para exemirse da obediencia del Rey de/ Castella, & tomar a voz do Serenissimo/ Dom Joam IV. do nome, &/ XVIII. entre os reys ver-/dadeyros deste Reyno	VIEGAS, António Pais	Paulo Craesbeeck	FLORIANO, Agostinho Soares	Lisboa	http://purl.pt/12104
	Brasão na Folha de Rosto	Relaçam do que fez a villa de Guimaraens do tempo da felice aclamação de Sua Magestade até o mes de Outubro de 1641	SOUSA, Pedro Vaz Cirne de	Jorge Rodriguez	-	Lisboa	http://purl.pt/12090
	Brasão na Folha de Rosto	Gazeta em que se relatam as novas todas, que ouve nesta Corte, e que vieram de varias partes no mes de Novembro de 1641.	-	Lourenço de Anveres	-	Lisboa	http://purl.pt/12080
	Frontispício	Principios del Reyno de Portugal : Con la vida y hechos de Don Alfonso Henriquez... Y con los principios de los otros estados christianos de Hespaña...	VIEGAS, António Pais	Paulo Craesbeeck	FLORIANO, Agostinho Soares	Lisboa	http://purl.pt/26489
	Frontispício	Invictissimo Regi Lusitaniae Joanni IV. Academia Conimbricensis libellum dicat in felicissima sua aclamatione.	UNIVERSIDADE DE COIMBRA	Diogo Gomes de Loureiro	FLORIANO, Agostinho	Coimbra	http://purl.pt/14127

		Jussu Emanuelis de Saldanha...			Soares		
1642	Brasão na Folha de Rosto	Sucessos que ouve nas fronteiras d'Elvas, Olivença, Campo Mayor, & Ouguella o primeiro anno da recuperação de Portugal, que começou em primeiro de Dezembro de 1640. & fez fim em ultimo de Novembro de 1641...	VARELA, Aires	Gomingos Lopes Rosa	-	Lisboa	http://purl.pt/30156
	Brasão na Folha de Rosto	Apoyos de la verdad catalana contra las objeciones de una justificacion, que se hizo en nombre del Rey Catholico contra esta provincia. Con los cargos, que injustamente se le impusieron, por unos papeles volâtes, y descargos a ellos	-	Jorge Rodriguez	-	Lisboa	http://purl.pt/14231
	Brasão na Folha de Rosto	Fala, que fes o P. Fr. Manoel da Crus... no acto solemne, em que o Conde Joam da Silva Tello, & Meneses, Visorey, & Capitaõ Geral do Estado da India, depois de ter aclamado, & jurado o Serenissimo Rey, & Senhor nosso, Dom Joaõ, o IV, jurou o Principe Dom Theodosio, seu primogenito, & herdeiro, aos 20. de Outubro de 1641...	CRUZ, Manuel da	Lourenço de Anveres	-	Lisboa	http://purl.pt/12105
	Brasão na Folha de Rosto	Discurso gratulatorio sobre o dia da felice restituiaõ, & acclamaçaõ da Magestade del Rey D. Joam IV...	BRANDAO, Francisco	Lourenço de Anveres	-	Lisboa	http://purl.pt/14210
	Brasão em Retrato	Resorreiaçam de Portugal, e morte fatal de Castella: dividida em duas partes	HOMEM, Manuel	Guillelmo do Monnier	-	Nantes	Arquivo Pessoal
1643	Gravura de Ourique no frontispício	Cronicas Del Rey Dõ Ioam de gloriosa memoria o I. deste nome, e dos Reys de Portugal o X. e as dos Reys D. Duarte, e D. Affonso o V : ao muito alto, e muito poderoso Rey Dom Joam o IV. Nosso Senhor / tiradas a luz por ordem do... Senhor Dom Rodrigo da Cunha, Arcebispo de Lisboa... : e Autos do levantamento, e juramentos Del Rey N.S. D. Joam o IV. e do Serenissimo Principe D. Theodosio N.S. : e Proposiçaõ	LEAO, Duarte Nunes de	Antonio Alvarez	-	Lisboa	http://purl.pt/29411

		das Cortes					
	Brasão na Folha de Rosto	Relaçam da victoria que o capitam de cavallos João de Saldanha da Gama alcançou dos Castelhanos entre Cãpo Mayor, & Albruquerque, em doze de Junho de 643	-	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/15279
	Brasão na Folha de Rosto	Restauração de Portugal prodigiosa / pelo D. Gregorio de Almeida Ulyssiponense.	VASCONCELOS, João de	Antonio Alvarez	João Baptista	Lisboa	http://purl.pt/11978
1644	Brasão na Folha de Rosto	Arte de reynar : ao potentissimo Rey D. Joam IV Nosso Sñor Restaurador da Liberdade Portuguesa	PARADA, António Carvalho de	Paulo Craesbeeck	-	Bruxelas	http://purl.pt/24628
	Brasão na Folha de Rosto	Successos militares das armas portuguesas em suas fronteiras depois da real aclamação contra Castella. Com a geografia das provincias, & nobreza dellas...	ARAUJO, João Salgado de	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/13815
	Brasão na Folha de Rosto	Successos victoriosos del exercito de Alentejo, y relacion summaria de lo que por mar, y tierra obraron las armas portuguesas contra Castilla el año de 643	ARAUJO, João Salgado de	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/12518
	Brasão na Folha de Rosto	Relaçam dos gloriosos succesos, que as armas de... D. Joam IV... tiverão nas terras de Castella, neste anno de 1644. até a memoravel victoria de Montijo	VIEGAS, António Pais	Antonio Alvarez	-	Lisboa	http://purl.pt/12513
	Brasão na Folha de Rosto	Terceira parte da Restauração de Portugal prodigiosa / pelo D. Gregorio de Almeida Ulyssiponense	VASCONCELOS, João de	Antonio Alvarez	-	Lisboa	http://purl.pt/11979
	Frontispício	Justa aclamação do Serenissimo Rey de Portvgal Dom Ioão o IV : tratado analytico : diuidido em tres partes : ordenado, e divulgado em nome do mesmo Reyno, em justificação de sua acção : dirigido ao Summo Pontifice da Igreja Catholica, Reys, Principes, Respublicas, & Senhores soberanos da Christandade / composto pello Doutor Francisco Velasco	GOUVEIA, Francisco Velasco de	Lourenço de Anveres	Cristiano Lobo	Lisboa	http://purl.pt/29398

		Gouvea, portuguez, Cathedratico jubilado em Canones na Universidade de Coimbra....					
	Gravura de Ourique no frontispício	Chronica Del Rey D. Joam I de Boa Memoria edos Reys dePortugal o Decimo : primeira parte [-terceira...] ...	LOPES, Fernão	Antonio Alvarez	-	Lisboa	http://purl.pt/218/4/
1645	Brasão na Folha de Rosto	Discurso/ heroico/ sobre a jornada, que o/ inimigo fez à Praça de Elvas./ Votado, e humildemente/ sacrificado à sempre Augusta, & victoriosa Mage/stade del Rey Dom João o IV. de Portugal/ nosso senhor	-	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/22717
	Brasão na Folha de Rosto	Philippica portuguesa, contra la invectiva castellana : a El Rey Nuestro Señor Don Juan el IV.	MACEDO, Francisco de Santo Agostinho de	Antonio Alvarez	-	Lisboa	http://purl.pt/22287
	Brasão na Folha de Rosto	Capitulos gerais apresentados a elRey D. João nosso senhor IIII deste nome, XIII Rey de Portugal, Nas Cortes celebradas em Lisboa com os tres Estados em 28 de Janeiro de 1641. Com suas Repostas de 12. de Sete[m]bro do anno de 1642. No 2. do seu Reynado, & 38. de sua idade. Com as replicas, repostas, & declarações dellas em 1645. - Por mandado de S.M. & ordem do D. Thome Pinheiro da Veiga do seu Conselho...	-	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/14189
	Gravura	Ecco polytico : responde en Portugal a la voz de Castilla y satisface a un papel anonymo, ofrecido al Rey Don Felipe el Quarto. Sobre los intereses de la Corona Lusitana, y del Oceanico, Indico, Brasilico, Ethyopico, Arabico, Persico, y Africano Imperio. Proponese al... Consejo de Estado del... Rey de Portugal Don Juan el Quarto...	MELO, Francisco Manuel de	Paulo Craesbeeck	Lucas Vorsterman	Lisboa	http://purl.pt/26490

	Frontispício, Gravuras, Ourique, Brasão	Lusitania liberata ab injusto Castellorum dominio : Restituta legitimo Principi, Serenissimo Joanni IV...	MACEDO, António de Sousa de	Richard Heron	John Droeshout	Londres	http://purl.pt/25805
	Árvore genealógica (Gravura Avulsa)	Árvore genealógica dos Reis de Portugal até D. João IV	-	-	-	-	http://purl.pt/942
1646	Brasão na Folha de Rosto	À Santidade do Monarca Ecclesiastico Innocencio X. expoem Portugal as causas de seu sentimento, & de suas esperanças	RIBEIRO, João Pinto	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/23375
1647	Brasão na Folha de Rosto	Sermam que pregou o Padre Frey Manoel das Chagas religioso da sagrada Ordem de N. S. do Carmo no seu Convento em o dia da aclamação de S. Magestade, por Rey, & Restauração do Reyno 1. de Dezembro... de 1646	CHAGAS, Manuel das	Domingos Lopes Rosa	-	Lisboa	http://purl.pt/29321
	Brasão na Folha de Rosto	Manifiesto de Portugal	MELO, Francisco Manuel de	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/14530
1649	Brasão na Folha de Rosto	Ao mvito alto, e mvito poderoso Rey, e Senhor nosso Dom loão o quarto do nome entre os de Portugal Frey Bernardo de Braga... Dom Abbade de S. Sebastião da Bahia na Prouincia do Brazil offerece este Sermaõ, que prègou na Sè da mesma Cidade a 18 de lunho de 1644. em a noua publicação da Bulla da Sancta Cruzada	BERNARDO de Braga	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/29446
	Brasão na Folha de Rosto	Nascimentos da Magestade del Rey nosso senhor Dom loam IV. de Portugal... celebrados... aos 19. de Março de 1649. em que cumprio 45. annos / pregouos em a Capella Real o R. P. Dom Antonio Ardizone....	ARDIZZONE SPINOLA, Antonio	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/23373
1650	Brasão na Folha	Quinta parte da Monarchia lusytana : que contem a historia	BRANDAO,	Paulo	-	Lisboa	http://purl.pt/14191

	de Rosto	dos primeiros 23. annos delRey D. Dinis...	Francisco	Craesbeeck			
1653	Brasão na Folha de Rosto	Chronica de el rey Dom Afonso o quarto do nome, e settimo dos Reys de Portugal / assi como a deixou escrita Ruy de Pina Guardamor da Torre do Tombo, & Chronista mór do mesmo Reyno	PINA, Rui de	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/22252
	Brasão na Folha de Rosto	Threnos funeraes a morte do Serenissimo Principe de Portugal Dom Theodosio / do P. Fr. Manoel das Chagas	CHAGAS, Manuel das	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/17425
1655	Brasão na Folha de Rosto	Noticias de Portugal : offerecidas a El Rey N.S. Dom João o IV. / por Manoel Severim de Faria : declaaose as grandes commodidades que tem para crescer em gente, industria, comercio, riquezas, & forças militares por már, 6 terra : as origens de todos os appellidos, & as armas das familias nobres do Reyno : as Moedas que corrêrão nesta Provincia do tempo dos Romanos até o presente : e se referem varios Elogios de Principes, & Varoens Illustres Portugueses	FARIA, Manuel Severim de	Oficina Craesbeeckiana	-	Lisboa	http://purl.pt/28506
1656	Brasão na Folha de Rosto	Falla, que fez o D. Antonio de Sousa de Macedo,... no juramento de Rey do muito alto, e muito poderoso Dom Affonso VI. nosso senhor. Em quarta feira 15. de Novembro 1656. - Lisboa : na Officina de Henrique Valente de Oliveira, 1656	MACEDO, António de Sousa de	Henrique Valente de Oliveira	-	Lisboa	http://purl.pt/12102
1657	Brasão na Folha de Rosto	Mausoleum Maiestatis Joannis IV. Augustissimi Regis Lusitanorum : et vitae, & obitus compendium	MACHADO, Francisco	Oficina Craesbeeckiana	-	Lisboa	http://purl.pt/28081
1659	Brasão na Folha de Rosto	Sermão que pregou o P. Fr. Manoel das Chagas, religioso da sagrada Ordem de N. Senhora do Carmo no seu Convento em o dia da aclamação de S. Magestade por Rey, & Restauração do Reyno. 1. de Dezembro... de 1658. Offerecido ao... Padre	CHAGAS, Manuel das	Henrique Valente de Oliveira	-	Lisboa	http://purl.pt/16758

		Presentado Frey Henrique de Noronha, Provincial da Ordem de N. Senhora do Carmo. Pello Capitam Antonio de Gusman sobrinho do prégador					
1661	Brasão na Folha de Rosto	Festas reays na corte de Lisboa ao feliz casamento dos Reys da Graõ Bretanha Carlos & Catherina em os touros que se correram no Terreiro do Passo em Outubro de 1661...	CABRAL, António Lopes	Domingos Carneiro	-	Lisboa	http://purl.pt/12167
1668	Brasão na Folha de Rosto	Proclamação das pazes entre Portugal, & Castella	-	Paulo Craesbeeck	-	Lisboa	http://purl.pt/29350